Komik, Satire und Humor bei Nestroy

DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde von der philosophischen Fakultät der Universität Freiburg in der Schweiz

vorgelegt von
Alphons Hämmerle

1948

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41538116_0027

Komik, Satire und Humor bei Nestroy

DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde von der philosophischen Fakultät
der Universität Freiburg in der Schweiz

vorgelegt von
Alphons Hämmerle

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Genehmigt von der philosophischen Fakultät auf Antrag der
Herren Dr. Alker (1. Referent) und Dr. W. Oehl (2. Referent)
Freiburg (Schweiz), den 18. Juni 1947. Dr. O. Gigon, Dekan

VORWORT

Die Notwendigkeit, den »Aristophanes deutscher Zunge«, wie Otto Forst de Battaglia den Wiener Possendichter treffend bezeichnet, unter dem Gesichtspunkt von Komik, Satire und Humor zu betrachten, ergab sich mir aus dem Studium der Werke von Johann Nestroy selbst. Diese drei, im Künstler unzertrennlichen Elemente waren sowohl Quellgrund als auch Ausdrucksform seiner schöpferischen Aussage.

Die Anregung zu meiner Arbeit empfing ich durch eine Vorlesung von Herrn Prof. Newald über Nestroys Wortspiele. Um Nestroy als Mensch, Dichter und Schauspieler voll erfassen und darstellen zu können, wurde eine Erweiterung des Themas unumgänglich. Zum tieferen Verständnis Nestroys fand ich es für notwendig, in einigen Zügen die Entwicklung und den Wandel des Altwiener Volkstheaters vor Nestroys Geburt und bis zum Zeitpunkt seiner eigenen produktiven Tätigkeit darzustellen. Da der Dichter ohne den Menschen Nestroy undenkbar ist, durften einige Hinweise über sein Leben und über die damaligen sozialen und politischen Verhältnisse von Altwien nicht fehlen. Schließlich bedurfte es zur Klärung der Frage, was denn überhaupt Komik, Satire und Humor sind, einiger theoretischer Erläuterungen, die in ihrer Unvollständigkeit dem Leser zeigen, wie schwierig es ist, eine allseits befriedigende Wesensdefinition von den obgenannten Termini zu geben.

Ich möchte meine Arbeit nicht dem Druck übergeben, ohne vorher meinem Hauptreferenten, Herrn Prof. Alker, für seine mir erwiesenen Dienste von Herzen zu danken. Er stand mir während der Niederschrift der These mit Rat und Tat zur Seite, hat manch Fehlerhaftes berichtigt und durch wertvolle Hinweise die Problemstellung vertieft und den Gedankengang erweitert.

MEINEN LIEBEN ELTERN

Inhaltsangabe

I. Nestroy, seine Herkunft und sein erstes Auftreten

1. Name — Eltern — Charaktereigenschaften seines Geschlechtes — Vertreter des Wiener Humors vor Nestroy — Stranitzky, Carl Friedrich Hensler — Abraham a Santa Clara — Wenzel Scholz.

2. Nestroy als Student — Haustheater — Gewissensehe — Erstes Auftreten — Amsterdam — Opern und Operetten — 1825 in Brünn — 1826 in Preßburg — 1831 in Wien — Volkstheater von Carl.

II. Geschichte des Altwiener Volkstheaters

1. Wien unter Maria Theresia — Einheit von Kirche und Reich — Aufschwung der Künste nach dem Türkensturm — Barockstil in der Architektur — Barocke Musik und Dichtung — Das Jesuitendrama des Pater Avancini — Biedermann — der Benediktinermönch Rettenbacher — metaphysische Mächte im Drama — Prunk — die italienische Oper — ihr Ursprung, ihre Verbreitung in deutschen Landen — Pietrometastasio in Wien — C. J. Burckhardt über das damalige Wien — die Schauerdramen — Opern, Operetten, komische Opern, Zauberopern, Schwank, Possen, Konversationsstücke — Nestroy und die Tradition — Maßstäbe für unser Urteil.

2. Deutsche Wandertruppen in Wien seit 1542 — der Hanswurst — Charakter der Haupt- und Staatsaktion — ihre Themata und ihr Ziel — J. Nadlers Deutung des Hanswurst — seine Primitivität gegenüber dem Kulturmenschen — der »Pater comicus« im Jesuitendrama — der Wiener Hanswurst als Salzburger Sauschneider — seine äußere Erscheinung — typische Charakterzüge — seine Triebkomik — Stranitzkys Verdienst — Prehausers Verfeinerung der Hanswurstkomik — das Singspiel — Joseph von Kurz: Schöpfer des »Bernardon« und des pantomimischen Balletts — seine »Opéra comique«: »Der neue krumme Teufel«.

3. Einbruch der Aufklärung in die barocke Tradition unter Joseph II. — Gellerts Fabeln in Wien — Wiens Gottsched — Klopstock, Gleim — Verbot des Hanswurst als Folge der neuen Moraltendenz — Erneuerung der Bühne — Franz Heufelds und Gottlieb Klemms Eintreten für das Volkstheater — zweite Periode der Volkskomik — Menninger und Marinelli — La Roche, Schöpfer des Kasperl — seine Komik — die Schauspieler Baumann und Sartory — Anton Hasenhuts »Thaddädl« — Karl Mayers Josephstädtertheater — Emanuel Schikaneders Schaffen und Schicksal — Carl Friedrich Hensler und Perinet — Gemeinsames und Trennendes der barocken und der romantischen Spiele — der Kasperl in der romantischen Stimmungswelt — Henslers »Donauweibchen« — Joachim Perinets Singspielkasperliaden — Wenzel Müller — Philipp Hafner, der Vater des österreichischen Volksstücks — seine Zauberspiele und Volksstücke — ihr Realismus — Joseph Ferdinand Kringsteiner — Molières Pessimismus gegenüber dem Optimismus der Barocktheaterdichter — Beispiele in Gryphius' Komödien.

4. Mit dem Tode von Marinelli Ende der zweiten Periode des Altwienervolkstheaters — neue Generation mit Carl Meisl, J. H. Gleich, A. Bäuerle und F. Raimund — Gleichs Zauberspiel »Ydor«, eine Parodie des Überirdischen — auch Tolds »Zauberschleier« — Ausdruck der Wiener Diesseitsfreudigkeit — Bäuerles »Aline«.

5. Ferdinand Raimund als Schauspieler und Theaterdichter — sein Ensemble — die Wesensart seiner Kunst — seine Entwicklung — das Ziel seiner Kunstbestrebung: das Bekenntnisdrama — sein Durchbruch zur übersinnlichen Wirklichkeit — Grillparzers »Ahnfrau« von Raimunds Zauberspiel beeinflußt.

III. Die Krise der Altwiener Volksbühne und ihre Erneuerung durch Johann Nestroy

1. Gleichs und Meisls Produktion — Kringsteiner und Gewey — ihre verwässerte Moral — Raimunds Tragik: sein Unverstandensein — Publikum auf leichtere Stücke angelegt.

2. Nestroys Stärke in der Lokalkomik — das Neue seiner Darstellung: Karikatur und Satire — seine ersten Zauberspiele und Parodien — »Der böse Geist Lumpazivagabundus« — seine weitere Produktion in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts — sein Übergang vom Zauberspiel zur Posse — er läßt den Zauberrahmen fallen — seine starke dichterische Leistung in den vierziger und fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts.

3. Theaterdirektor Carl — Nestroys damaliges Privatleben — seine Einstellung zur Frau — Carls Aufstieg in München — 1826 seine Übernahme des Josephstädtertheaters — Pächter des Theater »an der Wieden« und Erwerbung des Leopoldstädter Theaters — führt französische Stücke ein: die »Vaudevilles« — Carls Geschäftsgeist — die Nöte seiner Theaterdichter und Schauspieler — seine Maske der »strengsten Öconomie« — Carl und Bäuerle — dessen »Staberl« — Carl als Schauspieler — Verfall des Volkstheaters unter Carls Direktion — Drama und Kultur — Nestroys Werk Widerspiegelung des Wandels der Zeit — Otto Forst de Battaglia: über den Wandel der Zeit — Eduard von Bauernfelds Memoiren aus »Alt- und Neu-Wien« — das »böse Prinzip« (Börne) — die Pressezensur im »Vormärz« — Anastasius Grün, Lenau und Grillparzer in der Opposition — Wiener Leichtsinn gegen starre Bürokratie — Triumph des Theaters über Zensur — die Stimmung im Volke — seine Einstellung zum Staatszwang — Nestroys Witzworte finden Eingang in alle Kreise — sein Kontakt mit Direktor Carl — freie Verbindung Nestroys mit Marie Weiler — ihre Bedeutung für Nestroy — die Künstler nie politisch aktiv — kein Kontakt mit der übrigen Künstlerwelt — der Bohémien — seine Feinde: die Theaterkritiker — Saphir, der Redaktor des »Humorist« und Castelli — erste Angriffe gegen Nestroy durch Wiest — Nestroy in Arrest — sein gefährlichster Feind: Saphir — Nestroys Erfolge im Ausland — sein politischer Konservativismus nach der Märzrevolution — seine einzige politische Forderung: Freiheit — die »Vaudevilles« auf dem Spielplan des Carltheaters — ihre Gefahr für das Wiener Volkstheater — Nestroys Possen siegreich — Devrient über den Schauspieler Scholz — der letzte Hanswurst — anfängliche Abneigung Nestroys gegen Neumann — Nestroys verminderte Produktivität — in den fünfziger Jahren — dennoch Glanzpossen — 1854 Tod Carls und Nestroy als Nachfolger in der Theaterdirektion — verständnisvoll als Direktor — seine Unbekümmertheit um den Nachwuchs — ungünstige Theaterkritik über Nestroy.

4. Nestroy als Gatte — Marie Weiler und Nestroy — Nestroy als Vater — Erholungsreisen — die politische Einstellung des alternden Nestroy.

5. 1860 Rücktritt Nestroys als Direktor — Ruhestand in Graz — Ende der Wiener Posse — das Carltheater als »Treumanntheater« — Nestroys letzte Gastspielreise nach Wien — sein Tod.

6. Nestroy als Gesellschafter — seine menschliche Güte — seine Unerbittlichkeit als Künstler — kein Schmeichler — Verfechter der Wahrheit — Frankl über Nestroys Wirkung — seine »vis comica« — drei Phasen seiner Kunst als Schauspieler (Gutt) — im »Sansquartier«, Verworfenheit des Charakters, ebenso im »Knierim« — sein Gegensatz zum harmlosen Kasperl — die warnende Funktion seiner Satire — Speidels Schilderung von Nestroys Spiel — 1. Phase: Karikatur; 2. Phase: Biederkeit; 3. Phase: feine Satire mit Humor — Gutzkow, Metternich und Friedrich von Schwarzenberg über das Spiel Nestroys — ein weiteres Urteil von Silberstein in der »österreichischen Zeitung« — Nestroys Spiel in Wort, Mimik und Gestik eine Aussage von weltanschaulicher Bedeutung.

IV. Theorie über Komik, Satire und Humor

1. Das Komische philosophisch erörtert — Jean Pauls Auffassungen — Das Lächerliche und das Erhabene — »humoristische Poesie« — romantische Poesie — die plastische Poesie — der Witz — Baudelaire — Bergson — Freud — Haecker — Sellmair.

2. Jean Pauls Theorie über Komik: unendlich viele Formen des Komischen — Komik nicht das gleiche wie Irrtum — Kontrast zwischen subjektiver Idee und Tatsache — dazu tritt der erkennende Mensch — das Komische, als unendliche Ungereimtheit, wohnt im Subjekte — die Beziehung von Dummheit und von Intelligenz zum Komischen.

3. Jean Pauls Theorie der Satire und des Humors — sein abschätziges Urteil über die Satire — Humor: freier Scherz — Satire — gefesselte Anspielung — hoher Humor schließt Satire aus — das Religiöse und Komik, Humor — Hobbes über das Komische — der Humor als das umgekehrte Erhabene — Humor und das Unendliche — die destruktive Eigenschaft der Persiflage.

4. Jean Pauls Theorie über die Ironie.

5. Sellmairs Ansicht über die Ironie: ihre Aufgabe bei den alten Griechen — Sokrates — das freie Spiel des Ironikers — Ironie und Skepsis — die romantische Ironie.

6. Jean Pauls Theorie a) über den Witz: Seine Definition — Witz als »Erfindung« — der »bildliche« und der »unbildliche« Witz — der »witzige Zirkel« — die Antithese — die »befreiende« Kraft des Witzes — seine Bedeutung für die Erziehung — die Metaphern — ihr offenbarender Charakter — das Wortspiel.

7. Theorien über das Lachen — ihre Gegensätzlichkeit — Baudelaires Auffassung: der Weise vor dem Lachen — sein theologischer Beweisgrund — reine Freude nur im Paradies — das Lachen des Verrückten — Lachen und Weinen als Ausdruck des Elends der Menschen — die Überlegenheit des Lachenden — das Lachen in der Kulturentwicklung.

8. Bergsons Theorie über das Lachen: sein Werk »Le Rire« — Lachen nur in Gesellschaft — die Auffassung der Materialisten über das Lachen — Mechanismus nach Bergson nur Ausschnitt des Kosmos — das Schöpferische in den Lebenser-

scheinungen — der »Elan vital« — der schöpferische Lebensfluß und wir — Leben und seine Erstarrung — Trägheit als Erscheinungsform des Komischen — das Lachen als Korrektiv — »fließende« Häßlichkeit nicht komisch — Erstarrung als Wiederkehr des Gleichen — die Karikatur — die Phantasie — die Konvention — Komödiendichter am Hofe — Marionetten der Gesellschaft — nur von außen her bewegt — Widerstreit von Geist und Physis — wesentlich für die Komödie — ihre soziologische Gebundenheit — ihr Unterschied zur Tragödie — Molière — drei Erscheinungsformen des Komischen — die Parodie — die Travestie — die Inversion — die Interferenz — vom Grund aller Komik — Ausschaltung des Gefühlslebens beim Witze — Bedingungen für eine gute Komödie — Don Quijote — die Charakterkomödie — die menschliche Eitelkeit als eine Wurzel der Komik — Logik des Traums und Logik des Komischen — das Alogische als Merkmal der Komik — Grenze des »reinen Spiels« — Lachen als Korrektiv.

9. Theodor Haeckers »Exkurs über Sprache, Humor und Satire«: Sinndeutung des Wortes »Humor« — Humor das »Öl« in den zwischenmenschlichen Beziehungen — Humor und Humanum — Humor und Demut — Das Humorlose an George — Sokrates' Überwindung des Tragischen — die modernen Dichter ohne Humor — Humor als Wall gegen das Böse — Humor als Einheit von Scherz und Ernst — die Satire — die Problematik der Satire — Satire und Liebe — Satire und maßvolle Ordnung — Satire und Leidenschaft — Satiriker und Pessimist — relativer Wert der Satire — ihre Rechtfertigung.

V. Nestroys Zauberspiele

Nestroys Weg vom Zauberspiel zu der Lokalposse — der Satiriker in Nestroy — der Mensch in Wirklichkeit in Nestroys Augen — sein Pessimismus — der Zauberer Longinus — Nestroys unkonventionelle Moral — das Zauberspiel »Tod am Hochzeitstag« — Dappschädel zwischen Traum und Wirklichkeit — die parodistische Wirkung des Zauberapparates — das Mittel der Transposition — das Zauberspiel: »Die Zauberreise in die Ritterzeit« — seine Wiener Moral — Das Zauberspiel: »Der konfuse Zauberer« — sein Motto — das Zauberspiel »Müller, Kohlenbrenner und Sesselträger« — der Stift des Zensors — Mißerfolg des Stücks — der Widerspruch von Traum und Wirklichkeit — die Mittelstraße — die Zauberposse: »Genius, Schuster und Markör« — Fehlen einer Grundidee in diesem Stück — wildes Spiel der Verwandlungen — die Relativität aller Wesen — die »Besserungsstücke« — drei Zauberstücke mit der gleichen Grundidee — das Vorbereitungsstück — »Der Feenball« — das Hauptstück »Lumpazivagabundus« — die Wette — das Glück und das Elend — Fortunas Kampf mit Lumpazi — das Nachspiel »Der Weltuntergangstag« — die Wette im Zauberspiel: »Das Verlobungsfest im Feenreiche« — Nestroys parodistische Behandlung des Zauberwesens — ein Beispiel im »Verlobungsfest« — der Zauberapparat als unverpflichtender Rahmen — im Jahre 1838 das Staberlstück »Der Kobold«, eine Parodie — seine Aufnahme durch die Kritik — Transposition und Interferenz im Spiel — der Witz des Staberl — Staberl ein Vorläufer von Nestroys Gaunergestalten — Bekenntnis Nestroys zum irdischen Glück — Eigenart und Qualität des Stücks — sein letztes Zauberspiel: »Der gutmütige Teufel« — Satire über Menschen und Teufel.

VI. Nestroys Possen

Chestertons Verteidigung der Posse — die Tollheit der Posse — die Posse als Literatur der Freude — kritische Stellungnahme zu Chestertons Auffassung — die Wandlung des Kasperl durch Nestroy — er wird schlagfertig und geistreich — die Gestalt des Gottlieb Herb in der Posse »Der Schützling« — Herbs Selbstmordabsichten — seine Rettung durch Pauline von Waldbrand — sein Berufserfolg — der Skandal während eines Balles — Herb und sein Gegner Zollfeld — Herb zwischen dem Baron, seiner Frau und Julie — sein Bekenntnis — das Grundmotiv der Posse — der eingeschränkte Realismus in Nestroys Possen — sein Bestreben — Nestroys Menschen, ihre Analysen und Reflexionen — die Komik von Nestroys Gestalten — Nestroys Skepsis an der Tragödie — seine Parodie des Tragischen — der Mensch des Hasses und der gesunden Vernunft — die Charaktere in den Possen — ihr Gegensatz zu den Gestalten Molières — sein Zweifel gegenüber der Dauerhaftigkeit einer Besserung — die Fragwürdigkeit des Fortschrittes — Herbs Charakter aus seinen Worten — sein Schicksal und Mißgeschick — Nestroys Vorliebe für Antithesen — seine kombinatorische Phantasie — Herbs Exkurs über das Wort »Stern« — sein Spott über Protektion — Nestroys Kunst des Monologs — O. F. de Battaglia über Nestroys Sprachkunst — Herbs Spiel mit dem Leben — seine Unentschlossenheit — Bergsons Springteufel — Herbs Übergang vom passiven Dasein zum aktiven Leben — sein Extremismus — die Komik von Julie und von Pauline — der Baron und seine junge Gattin — Zollfelds Charakter — seine Verschlagenheit und ihr Gegenteil in Pappinger — das Sympathische an diesem — Herbs Mißgeschick in der Liebe — seine Selbstironie — seine Wortspielerei — seine Satire — Beispiele von Inversion — sein Selbstgericht — zusammenfassendes Urteil über die Posse.

VII. Die politische Posse »Freiheit in Krähwinkel« vom Jahre 1848

Ihr Erfolg — Saphirs »Humorjst« ablehnend — die Antwort eines anonymen Flugblattes — andere positive Urteile — Kotzebues Lustspiel: »Die deutschen Kleinstädter« als stoffliche Vorlage zu Nestroys Posse — einige Ähnlichkeit dieser Posse zu Bäuerles Stück: »Falsche Primadonna in Krähwinkel« — Bäuerles »Lustigkeit« und Nestroys kämpferische Satire — seine Kritik am Freiheitsrausche des Volkes — seine Untauglichkeit zum Pathos — Otto Rommel über das Grundmotiv dieser Posse — der Revolutionswille der Bürger — die Gestalt des Ultra als Journalist — die Zensur — der Amtsdiener Klaus — Ultras List — Klaus' Angst — die Unsicherheit des Bürgermeisters — Ultras Verkleidung in einen Gesandten Rußlands — erwirkt den Umsturz — die Kehrseite der errungenen Freiheit — neuer Umsturzversuch des Bürgermeisters — seine Vereitelung durch Ultra — die Bürger von Krähwinkel verteidigen die Freiheit — der Reichtum an Anspielungen in diesem Zeitstück — Ultras Witz — seine Verwandlungskunst — seine Satire gegen die Pressezensur, Jesuiten und Diplomaten — sein Lied der Freiheit — die Komik der übrigen Personen — die Aufgeblasenheit der Großen — Nestroys Kampf gegen die Scheingrößen und gegen die leere Konvention — seine Posse, ein Preislied auf die wahre geistige Freiheit.

VIII. Nestroys Parodie von Hebbels Tragödie: »Judith und Holofernes« (1849)

Besondere Art der literarischen Parodie — erste Versuche Nestroys hierin — Vergleich mit Aristophanes — die zwei letzten Parodien Nestroys — Satire und

Glauben — Nadlers Auffassung vom Hanswurst — das Grundmotiv in Hebbels Tragödie — Nestroys parodistische Darstellung — satirische »Vernichtung« von Holofernes' Eitelkeit — die Rolle des Judenknaben Joab — die Geschichte des jüdischen Volkes parodistisch erzählt — die Gestalten Joab und Jojakim — Satire gegen den Wunderglauben — das Komische der Propheten — Satire gegen Heiden und Juden — Nestroys Kunst der Parodie des Pseudoreligiösen — die letzte Szene von Joab, als Judith verkleidet, und von Holofernes — reine Parodie von Wort und Handlung.

IX. Lebenswahrheit und Kunst

Nestroys Leistung als Satiriker und Künstler.

X. Nestroys Gedankenwelt

Leben und Kunst, Ernst und Spiel — Nestroys »perspektivisches« Denken — Nestroys Lebenserfahrungen und ihre Widerspiegelung im Werke — Vordergrund, Hintergrund — Maske und Wahrheit — seine Vorlagen — die zwei Seiten einer Sache — häufige Verwendung der Transposition — geistreiches Spiel mit dem Wort »Aussicht« — Nestroys einzigartige Leistung — seine durchdringende Vernunft — Aufgabe seiner Witzkunst im kulturellen Leben — seine Ungebundenheit — sein Zweifel an allen Absolutismen — seine Mahnung zur Bescheidenheit — der »gute Bürger« — Nestroys Freude am sinnenfälligen Leben — seine religiöse Einstellung — sein Pessimismus — Vergleich mit Schopenhauer — sein Zweifel an Idealen und an der Gerechtigkeit — seine »Resignation« — seine Verteidigung des Aberglaubens — sein Zweifel am Zweifel — Mensch und wahres Glück — der Weg zur Mitte — mäßiger Epikureismus — der Gegensatz von Arm und Reich — Vorderhaus, Hinterhaus — Sieg der Rechtschaffenheit in seinen Possen.

XI. Nestroys Komik

Die Komik seines Mienenspiels — vergängliche und dauernde Kunst der Komik.

XII. Seine Wortkomik

Bergson: Wortkomik und Situationskomik ergeben Charakterkomik — Rommel über Nestroys Witz — Freud: Witz als Kompensation — Raimund und Nestroy — ersterer konstruktiver, letzterer analytischer Charakter — Nestroys Fähigkeit für Gedankenassoziationen — das Blitzlicht seines Witzes — der Witz als Nestroys elementare Kraft.

Verschiedene Wertegrade seines Witzes: Der Kalauer — der Spaß und Galimathias — das »Versprechen« — Spaß und Witz — Nestroys Dialektik — der Widerspruch von Wunsch und Wirklichkeit — seine Menschen im Paradox — die Verwicklung der Situationen durch das Versteckspiel der handelnden Personen — Widerspruch von Gedanke und Ausdruck — Parodie und Ironie — die Metapher — der bildliche Witz — Nestroys Wortkunst, ein Ausdruck des Wandels der Zeit — Otto Rommel über den Wandel des Denkens seiner Zeit — Nestroys Satire gegen leere Konvention — Nestroy entdeckt neue Ausdruckswerte der Sprache — die Mehrdeutigkeit seiner Worte — Freud: Worte mit »logischer Scheinfassade« — die Wortungeheuer — die Verdichtung — das Nebeneinander zweier sich widerstreitender Bewußtseinsinhalte — der Mensch der Posse einer Marionette vergleichbar — der Widerstreit von Sein und Schein — das Geheimnis seiner Kunst — seine Diesseitsfreudigkeit.

XIII. Die Aufgabe seiner Bühnenkunst

Das Theater für Nestroy ein Mittel zur Befreiung vom Druck der Verhältnisse — die Richterrolle der Bühne — ernste Wahrheit im Gewande des Witzes — Scherz und Ernst in Widerstreit und Harmonie.

XIV. Die Komponenten der künstlerischen Eigenart Nestroys

Seine humanistische Schulung — die österreichische Nüchternheit und die wienerische Eleganz — die slawische Abstammung im Verhältnis zu seiner Kunst.

XV. Jaroslav Haseks Komik

Hasek und Nestroy — Haseks Kritik am österreichischen Staate — seine Tendenz — Charakter und Schicksal des armen Soldaten Schwejk — seine passive Komik — der Homunkulus des Staatsbürgers — Schwejks Harmlosigkeit — die Ironie Haseks — der Soldat Schwejk vor Gericht — die Komik seines Verhaltens — die Komik von Nestroys Figuren — der Gegensatz beider Typen — das Rationale bei Nestroy und das Irrationale bei Hasek — die Beantwortung obiger Frage — Frage über national bedingte Komik.

XVI. Nestroys Humor

Sein Humor als Weisheit des Herzens — Komik und Heiterkeit — Karl Kraus — Sokrates und seine Ironie — Vergleich zwischen Sokrates und Nestroy: das Negative und Positive an der Satire — Nestroy als Zerstörer des Morschen — die Fragwürdigkeit des Lachens — Lachen und Humor — Bergson über die soziologische Funktion des Lachens — Nestroys natürliche Demut als Grundvoraussetzung seines Humors — seine Lehre: Glück im Maßhalten — Theodor Haecker: Humor undenkbar ohne Demut.

XVII. Jean Pauls Witz und Nestroy

Jean Paul über den Witz als »Synthese« — Nestroys synthetische Art seiner Witzkunst.

XVIII. Nestroys Kunst der Antithese

Erhabene Begriffe und ihr Gegenteil — die Vorstellung von den Dingen und die Dinge selbst — Nestroys Ziel: Erziehung zur Einfachheit und Wirklichkeitsnähe — Karl Julius Weber über den Wert der Satire — Nestroys unbestechliche Wahrheits- und Freiheitsliebe.

XIX. Der Satiriker Nestroy und die Ehrfurcht

Theodor Haecker über Satire und Humor — der Satiriker und der Christ — Voltaire, Sterne und Jean Paul — die Totalität des Humors — seine Milde — der Humorist bejaht die Welt — seine Menschenliebe — Webers »Demokritos« über den Charakter des Humoristen — Nestroys arteigener Humor — seine ausgleichende, versöhnliche Natur — sein Mitgefühl für die Leidenden — sein sicheres Gefühl für Maß und Mitte — das Ethos seiner Kunst.

Literaturverzeichnis

Otto Rommel:	Johann Nestroy, Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Herausgegeben von Fritz Brukner und Otto Rommel. Vierzehn Bände mit einem Bande Einführung in Leben und Werk von Nestroy. Verlag von Anton Schroll und Co. Wien.
Otto Rommel:	Die romantisch-komischen Originalzauberspiele. Besserungsstücke I. und II. Teil. Das parodistische Zauberspiel. Die romantisch-komischen Volksmärchen. Die Maschinenkomödie. Alle Ausgaben aus der Sammlung: Deutsche Literatur, Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen. Erschienen im Verlage von Ph. Reclam, Leipzig 1931.
Fr. Brukner:	Auswahl von Briefen. Nestroy im Jahre 1848.
Otto Forst de Battaglia:	Johann Nestroy, Abschätzer der Menschen, Magier des Wortes. Leipzig, Verlag L. Staackmann 1932.
Eduard Devrient:	Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Berlin 1905.
Karl Holl:	Geschichte des deutschen Lustspiels. Leipzig 1923.
Friedrich Vogt und Max Koch:	Geschichte der deutschen Literatur. II. Band. Barockperiode.
Jean Paul:	Vorschule der Ästhetik. Herausgegeben von Joseph Müller. Verlag Felix Meiner, Leipzig 1923.
Karl Julius Weber:	Demokritos, oder hinterlassene Papiere eines lachenden Philosophen. Auswahl in drei Bänden. Halle a. d. S.
G-K. Chesterton:	Verteidigung. Verlag Otto Walter AG, Olten.
Charles Baudelaire:	Essais et critiques. In »Les Classiques pour tous«. Librairie Hatier, Paris.
Henri Bergson:	Essai sur la signification du comique. Presses universitaires de France.
Joseph Sellmair:	Der Mensch in der Tragik. München 1939. Wewel-Verlag.
Theodor Haecker:	Dialog über Christentum und Kultur, mit einem Exkurs über Sprache, Humor und Satire. Verlag Hegner, Leipzig 1930.
Jaroslav Hasek:	Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk während des Weltkrieges. Prag 1927.

I. Nestroy, seine Herkunft und sein erstes Auftreten

Johann Nestroy ist am 7. Dezember 1801 in Wien geboren. Sein Vater ist tschechischer Herkunft, wie der Name es erkennen läßt, der so viel besagt wie »einer, der nicht arbeitet«. Sein Großvater war wohnhaft in Komorau, einem Dorfe nahe bei Troppau. Er ließ seinen Sohn studieren, der in Wien promovierte, heiratete, und als angesehener Hof- und Gerichtsadvokat seine Familie unterhielt. Seine Ehe, der mehrere Kinder entsprossen, war überaus glücklich bis zum frühen Tode der jungen Gattin und Mutter. Der Vater hat diesen schweren Schicksalsschlag nie mehr ganz überwunden und geriet gegen Ende seines Lebens immer mehr in Schulden. Im Geschlechte der Nestroy kreiste kräftiges slawisches Bauernblut. Lebensklugheit vereinigte sich mit Berufstätigkeit. Doch zeigte sich auch die Neigung zum Erschlaffen, wenn sich schwere Schicksalsschläge lastend auf den Menschen senkten. Von seiten der weiblichen Vorfahren floß leichtlebige Anmut und schwache Gesundheit in das Geschlecht der Nestroy ein. Die bekannte Assimiliationskraft der Stadt Wien erfasste schnell die Einwanderer. Die Metropole des großen Habsburger-Reiches mit seiner fast unerschütterlichen Barocktradition nahm jede neue und junge Künstlerkraft auf und ließ sie in freier künstlerischer Betätigung innerhalb ihres weiten Rahmens entfalten und entwickeln.

Werfen wir einen Blick in die lange Reihe der Dichter, Schauspieler und Komiker, die vor und mit Nestroy auf gleichem Boden gewirkt haben, dann sehen wir verschiedene Gestalten, die, obwohl von auswärts zugewandert, in ihrem Schaffen doch den reinen Wienergeist vergegenwärtigten: wir denken an den Gestalter des Salzburger Sauschneiders Stranitzky, der den aus dem Mittelalter stammenden und schon seit langer Zeit in Deutschland sein Wesen treibenden Hanswurst auf österreichischen Boden verpflanzt hat, — an Carl Friedrich Hensler, der wie weiland der berühmte Volksprediger Abraham a Santa Clara aus württembergischen Landen kommende Verfasser von Soldatenstücken, bürgerlicher Schauspiele, Ritterstücken, Possen, wienerischer Kasperliaden und romantisch-komischer Volksmärchen, und schließlich an den mit Nestroy zusammenwirkenden Komiker und persönlichen Freund Wenzel Scholz, der aus Preußen nach Wien kam.

Der Vater Nestroy wollte seinem Sohne eine gute Bildung angedeihen lassen. Er gedachte, ihn einem ehrbaren bürgerlichen Berufe zuzuführen, weshalb er ihn dem berühmten Schottengymnasium der Benediktiner anvertraute. Dort erhielt er eine gründliche humanistische Ausbildung, die ihm auch in seiner späteren Künstlerlaufbahn zugute kam. Als Student der Jurisprudenz begann er mit

der Vorbereitung für den väterlichen Beruf, zeigte jedoch für dieses Fach wenig Interesse, um so weniger, als sich in ihm, vorerst heimlich, der Künstlergenius regte. Wir sehen ihn an Haustheatern teilnehmen, die immer mit Gesang verbunden waren. Die Gewissensehe mit einer schönen und leichtsinnigen Notariatstochter veranlaßte ihn, die lästigen Studien abzubrechen. Sein Gesangstalent kam ihm hiebei zu Hilfe; am 24. August 1822 debütierte er als Sarastro in der »Zauberflöte« auf dem k. k. Hoftheater nächst dem Kärntertore. Sein erstes öffentliches Auftreten war von Erfolg gekrönt. Verschiedene Kritiken sprachen sich über sein Talent sehr rühmend aus. Des schlechten Gehaltes wegen, der für ihn und seine Frau nicht ausreichend gewesen wäre, verließ er bald Wien, um sich für volle zwei Jahre in Amsterdam niederzulassen. Im ersten Jahre trat er sechsundfünfzigmal auf und zwar siebzehnmal in Operetten und neunddreißigmal in Opern, wo er Bassisten-Rollen spielte. In der holländischen Hauptstadt sang er in den besten damals bekannten Opern, im »Freischütz«, in der »Hochzeit des Figaro«, in der »Zauberflöte«, im »Fidelio« usf. Es war zu jener Zeit Sitte, daß der Lokalkomiker nicht nur sprach, sondern auch sang. Nur langsam löste er sich von der Oper, von der er in Amsterdam fast ganz in Anspruch genommen wurde. Er wurde dort sehr beliebt und der Dauererfolg war ihm gesichert, weil er zuverlässig und leistungsfähig war. Im Jahre 1825 kam er nach Brünn, wo er in Lustspielen zu extemporieren begann, und dies, trotz polizeilichem Verweis, — Komiker, der er war — nicht unterließ, was zur Folge hatte, daß der Vertrag annulliert und er entlassen wurde. 1826 finden wir ihn in Preßburg, dann vorübergehend in Graz, 1830 machte er von der Provinzstadt aus Gastreisen nach Wien. Er erkannte, daß sein Lebensweg wieder nach Wien, seinem Ausgangspunkte, zurückkehren müsse, denn diese Stadt allein konnte seinem Genie die nötige Förderung und den wesensgerechten Aufstieg verleihen. Daher debütiert Nestroy, von dem berüchtigten Theaterdirektor Carl berufen, im Jahre 1831 an dem Volkstheater in Wien. Von diesem Tage an blieb das Schicksal des Künstlers Nestroy mit demjenigen seiner Heimatstadt verbunden. Zugleich hatte er mit dem Eintritt in das Altwiener Volkstheater die Bahn seines Erfolges betreten.

II. Geschichte des Altwiener Volkstheaters

1. Der Wunsch drängt sich selbstverständlich auf, den Raum seines damaligen Wirkens, das alte Wien und den politischen und kulturellen Zustand seiner Heimatstadt darzustellen. Um die zeitgemäße Bedeutung der Künstlerpersönlichkeit von Nestroy objektiv beurteilen und in ihrem ganzen Umfange einschätzen zu können, bedarf es eines kurzen geschichtlichen Rückblickes. Betrachten wir vorerst die p o l i t i s c h e n Verhältnisse.

Das Zeitalter der Maria Theresia, der mächtigen und beliebten Kaiserin, findet einen noch ungebrochenen Staat vor, der aus der katholischen Gegenreformation und aus dem Absolutismus des Barockzeitalters die alte konservative Idee der Einheit von Kirche und Reich über die Aufklärungszeit und bis tief in die Epoche der Romantik hinein trägt. Nach der Entsetzung Wiens von den Türken und nach überstandener Pest durchströmt ein neues Gefühl der Sicherheit die Stände aller Städte und Provinzen und bedingt einen Kulturaufschwung ohnegleichen. Der auf das sinnlich Schaubare angelegte barocke Mensch manifestierte sich in Prachtbauten vorerst am Kaiserhof, in Wien, und dann in der Provinz an den geistlichen und weltlichen Fürstensitzen. Die Macht des weiten, die westliche und östliche Hälfte Europas beherrschenden Habsburger Reiches, fand sein Gegenstück in der »ecclesia triumphans«, die aus dem Tridentinischen Konzil erstarkt und fester begründet hervorging. Das Reich schien von inneren und äußeren Gefahren befreit. In solch hochgestimmter Atmosphäre wurden alle Künste lebhaft begrüßt. Nicht nur die bildenden Künste kamen hiebei zu ihrem Rechte, auch Musik und Dichtung fanden freudig Aufnahme. Zu ihrer Förderung trug weitgehend das lebenslustige Naturell des Wieners und des Österreichers bei. Seit jeher war der Wiener der norddeutschen Abstraktion und nebelhaften Spekulation abgeneigt gewesen und hielt sich lieber an die Darstellung allgemein anerkannter, traditioneller Gedanken. Sinnesfroh wie er war, ließ er allen Künsten freien Lauf und betätigte sich besonders dort, wo sie auf Repräsentation ausgingen. Das Theater war dazu, nebst der Architektur, das geeignetste Mittel.

So finden wir früh schon das hohe, lateinisch gesprochene Jesuitendrama des P. Avancini, der die Tradition des Schuldramas aus dem Mittelalter übernahm und es der »Propaganda fidei« unterstellte. Von ihm wäre das Stück »Pietas victrix« zu nennen. Er und nebst ihm Biedermann mit seinem tragischernsten Drama »Cenodoxus« wie auch der Benediktinermönch Retterbacher, haben in ihren Werken der Gravität, dem Pathos des barocken Menschen und der barocken Idee adäquatesten Ausdruck verliehen. Diese Autoren zeigten, wie

die metaphysischen Mächte, himmlische und höllische, vertreten durch Heilige, durch allegorische Verkörperungen von Tugenden, von kirchlichen Begriffen und von menschlichen Eigenschaften, vergegenwärtigt auch durch antike Götter und Göttinnen, Dämonen und Zauberer, Magier und Hexen, das irdische Leben durchdringen, umfassen und leiten. Oft trat dabei an Stelle des gesprochenen Wortes sinnenfällige prunkvolle Schaustellung. Alle Künste wurden dabei angewendet, um eine erschütternde, rauschhafte Stimmung zu erzeugen. Mehrere Tage lang dauerten die Stücke; der ganze Hof nahm jeweils an diesen sogenannten »Ludi caesarei« teil.

Zu gleicher Zeit wie das Jesuitendrama machte sich die aus Italien stammende Oper in Wien und in anderen Städten Deutschlands heimisch. Im Anschluß an die Wiederbelebung der antiken Tragödie wurden Melodramen zuerst in Florenz, dem Mittelpunkt der italienischen Renaissance, gegeben. Mit Tasso beginnt für die italienische Dichtung ihr Abstieg zur Erstarrung im Manierismus und zu gleicher Zeit ist das Erwachen des musikalischen Genius festzustellen. Italienische Opern finden bald ihre Verbreitung in Deutschland, werden von Opitz gefördert und finden Anklang bei den Fürstenhöfen. So auch in Wien. Maria Theresia hält sich einen Hofdichter, Pietro Metastasio, der für lange Zeit die Vorherrschaft der italienischen Oper in Wien begründet hat. Solche Aufführungen bannten die Sinne durch den entfalteten Prunk. Für ihn verschwendete man Unsummen und mit Hilfe der allgemein üblichen Maschinen zauberte man Märchenwelten auf die Bühne.

Carl J. Burckhardt schildert in einer Rede über Grillparzer mit plastischen Worten das damalige Wien der großen Kaiserin: »... Schon im 16. Jahrhundert ist Wien die erste Theaterstadt der christlichen Welt. Nach Karls VI. erfolgreich geführten Zweifrontenkrieg aber, in dem wiedergewonnenen Gefühl von Sicherheit und Kraft kennt die aus dem Wesen der ‚Ecclesia triumphans' sich erhebende Theaterblüte keine Grenze mehr. Alles um die barocken Säulen herum, die man nach der Beendigung der großen Pest errichtet, ist Theater: Die Paläste, die Häuser, die Dienerschaft, die Gewerbe, Kleidung, Pferde, Wagen. Das Jesuitendrama ist lateinisch, in der Oper wird italienisch gesungen. 5000 Zuschauer faßte der hölzerne Bau der Kaiseroper; während sechs bis acht Stunden wurde gespielt. Und nun strömte in diese bereite Welt die ganze europäische Musik und erfüllte sie unvergleichlich: In Gluck, in Haydn und in Mozart wird, begnadet durch die italienische Musik, das deutsche Ingenium mündig. Am Ende betritt Beethoven gewaltig diesen Raum, und zu allerletzt, als ein Zeitgenosse Grillparzers, kommt noch Schubert und sammelt, was vom ungetrübten Gesang des Volkes im Verhallen war.«

In einem Aufsatz über Maria Theresia erwähnt Carl J. Burckhardt, daß der französische Einfluß, der in Norddeutschland mit Voltaire und den Enzyklopädisten die Aufklärung brachte, in keiner deutschen Stadt so gering war wie in Wien. »Die große Rationalisierung, die Frankreich in seinem Widerstand gegen die Barockkultur durchführte, hatte noch nicht auf die Welt der Habsburger gewirkt, sie sollte es spät, erst unter Joseph II. nachholen...« Und weiter: »... Nein, das Wien, in welchem Maria Theresia aufwuchs, stand noch in einem großen Lebenszusammenhang, der von Neapel über Rom nach Mailand, über

Brüssel und Antwerpen führte; Madrid war unvergessen im Geiste dazugehörig, und das war die wirkliche Welt der Barockkultur, die im Wesentlichen habsburgisch-gegenreformatorisch ist. Festlich war dies alles, und nichts ist festlicher als Österreich im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert, als Wien, seit jeher festliches Hoflager hinter der Front.« In dieser Stadt blühte wie nirgends anderswo eine Theaterkultur auf, die alles darbot, was an Untergattungen zu finden ist: die tragische Muse, dann die Schauerdramen der Haupt- und Staatsaktionen, auf die wir noch zu sprechen kommen, die hohe pathetische, feierliche Oper des Hofes, dann die aus den venezianischen »Intermezzi« hervorgehende Operette, das Singspiel, das später vor allem von Perinet gepflegt wurde, später die komische Oper, die Zauberoper, aus den Hanswurstiaden, die lange ein integrierender Bestandteil der ernsten Spiele gewesen waren, entwickelte sich langsam und stetig der Schwank und die Posse und mit Gesangsteilen verbunden machten sich auf den Volkstheatern die Zauberspiele barock-romantischer Art sowie ihre harmlosen Parodien beliebt, wogegen auf dem später gegründeten Burgtheater das Gesellschaftsspiel, das sogenannte komische »Salon«- oder Konversationsstück gepflegt wurde.

Es hat seine Gründe, daß wir durch einige wesentliche Züge die Barockwelt der Maria-Theresianischen Zeit vergegenwärtigen, um in den folgenden Ausführungen über die Epoche Nestroys um so klarer zu erkennen, welch alte Kräfte noch zu seiner Zeit wirkten, und wie sich im Gegensatz zu dem überkommenen Bestande ein neuer Geist regt; damit wir ferner ersehen, was Nestroy von seinen geistigen Vätern ererbte, was er weiterbildete, und in welchem Maße er in seiner individuellen Kunst Persönliches und Originelles schuf. Jeder Künstler muß sich mit dem ihm vorliegenden Material auseinandersetzen. Er wird die alten Kunstformen entweder getreulich weiterbilden und somit konservativ wirken, oder er wird sich teilweise der Tradition entgegenstemmen, Überlebtes überwinden und veränderten Zeitumständen entsprechend Neues, Eigenes zu schaffen versuchen. Erst aus solch gründlicher Sichtung heraus vermögen wir ein Urteil zu bilden über den Wert oder Unwert einer schriftstellerischen Persönlichkeit, eine Bewertung allerdings, die mit dem Werden und Vergehen von Kulturformen mißt.

2. Während auf verschiedenen Bühnen Deutschlands durch englische und deutsche (wie z. B. die Veltener-Truppe) Wandertruppen die säbelrasselnden Haupt- und Staatsaktionen aufgeführt wurden, spielte man in Wien an Wucht und Kraft mit dem höheren Jesuitendrama wetteifernde Schauerdramen. Deutsche Wandertruppen, besonders die weitverzweigte Elenson-Hack-Hoffmannsche Truppe, deren Begründer aus der Kompagnie Vertheims stammt, sind in der Kaiserstadt seit 1542 bekannt. Ihnen beigesellt findet sich immer der Spaßmacher ein, der schon aus dem Mittelalter her bekannte Hanswurst. Er wird mit dem englischen Pickelhering und dem italienischen Arlecchino in einem Atem genannt. Diese schematische Figur gehörte schon immer den Wandertruppen an und behielt vor allem für die unteren Volksschichten eine nie nachlassende Zugkraft.

Was den Charakter der Haupt- und Staatsaktionen auszeichnet, ist er weniger eine beschwingte, auf streng dramatischen und psychologisch feinen Gesetzen sich aufbauende Handlung, als der Zug zur Großartigkeit, zur Repräsentation. Die auf der Bühne steif einherschreitenden Hauptpersonen, Heroen, Könige und antiken Legenden und Mythologien entnommenen Gestalten, hatten keinen individuellen Eigenwert, sondern verkörperten jene vom Barockmenschen geglaubten objektiven Seinswerte und Ideen. Diese Dramatik dachte nur in Situationen, deshalb legte man besonderen Wert auf die verschiedenen Szenerien, mit deren bunt aufeinanderfolgenden Bildern der Fortgang der Handlung bestimmt und die Schicksale der Helden sich vollzogen. Die Bühnenbilder waren an sich die Hauptsache und mußten immer prächtig sein. Die Schaustücke waren angelegt auf Erzeugung leidenschaftlicher Affekte, die den pathetischen Entschließungen der Helden vorangingen oder folgten. Die Stoffe wurden nicht selten der Hofoper entnommen. Alles Geschehen drehte sich um Thronstreit, um Treue oder Untreue in der Liebe, und die Heirat war jedesmal die einzig richtige Erledigung auch der schroffsten Konflikte. Es ging dem Dramatiker weniger um feine Motivierung der Handlung, als vielmehr um die Bewerkstellung eines kaleidoskopischen Wechsels der Situationen. Mißverständnisse spielten dabei eine große Rolle und das Motiv der Täuschung erlaubte immer wieder den beliebten Wechsel der Kostüme.

Joseph Nadler mißt der dem Geiste der barocken Haupt- und Staatsaktionen so sehr widersprechenden Gestalt des Hanswurst weltanschauliche Bedeutung bei. Mit seinem unidealistischen, allem Abstrakten abholden, urtümlichen Naturalismus verkörpert er in der Tat einen Menschentypus, dessen Wesen immer wieder gegen einen sich leicht versteigenden Idealismus, sei er nun barocker Art oder anderer Färbung, im Namen der elementaren Lebenstriebe revoltiert und der sich lieber an die greifbare, unmittelbare Wirklichkeit hält statt sich nach abstrakten Tugendbegriffen ausrichten zu lassen. In diesem so von Nadler verstandenen Sinne erstand der erstarrenden Barockwelt, die Diesseits und Jenseits in einem umfassen und Vorder- und Hintergründe menschlicher Handlungen und gewaltiger Geschehnisse zugleich darstellen wollte, in der primitiven Gestalt des Hanswurst ein neuer Menschenschlag, der nichts von diesen Spannungen ertragen wollte und der in seiner unproblematischen und kindlichen Art zu der Welt der Helden den denkbar größten Gegensatz bildete. Und wäre er nicht der Zustimmung der breiten Volksschichten teilhaftig geworden, so hätte er sich nicht so hartnäckig in dem erhabenen Kreise der Hauptfiguren der Haupt- und Staatsaktionen halten können. Das Bedürfnis zur Abwechslung und zur Entspannung zeigen schon die Jesuitendramen, wo hin und wieder ein eigens hiefür geschaffener »Pater comicus« auftrat.

Wie schon erwähnt, nahm in Wien mit dem Schauspieler Stranitzky der weitverbreitete Hanswurst greifbare Gestalt an, der sich nun in österreichisches Wesen verwandelte und als Salzburger Sauschneider auftrat. Er war von Gestalt klein, hatte eine hohe Stirne, seine Augenbrauen waren scharf gezeichnet, sein Bart war dicht und schwarz. Maskenhaft war sein Gesicht, doch dessen Züge lebendig spielend. Er trug eine breite Tellerhalskrause, eine bordierte rote Bauernjacke und Hose. An seinem grünen Dreispitzhut war er sofort zu erken-

nen. Ein hölzernes Schwert hing an seinem Gürtel und auf seinem Rücken trug er ein wurstförmiges Ränzel. Die Tracht wirkte bäuerlich und war ein stilisiertes Narrenkostüm. Das Neue, das Stranitzky mit Recht berühmt machte, liegt durchaus nicht im Motivischen, sondern in der Lebensfülle und Kraft, mit der sich der Hanswurst in der vornehmen Sphäre der Haupt- und Staatsaktionen breit und behaglich einquartierte. Der Vergleich mit Don Quijotes realistischem Begleiter Sancho Pansa liegt nahe. Die Komik, die der bäuerliche Stranitzky verkörperte, war äußerst einfach, naiv. Zoten gröbsten Kalibers fehlten nicht und sexuelle Anspielungen waren häufig. Doch fehlte ihm jede Tendenz zu nationalem Zynismus. Dieser Hanswurst war eben von vollsaftiger Vitalität, ein grober Gesell, der alles beim rechten Namen nennt. Dabei zeigt er sich in der barocken Sphäre von »Großmut« und von »Askese« unheldisch, furchtsam, feige, verlegt sich lieber aufs Fressen und Saufen als auf die »Ehre», will lieber niederträchtig leben statt hoch aufgehangen sterben. Die Menge lachte mit ihm deshalb befreit auf, weil er seine triebhaften Lehren mit einer suggestiven, kindlichen Unmittelbarkeit vertrat. Sie liebte in ihm heimlich ihre eigenen Fehler und Schwächen. Der Salzburger Hanswurst steht auf der untersten Stufe der Komik. Sie wird erzeugt aus den elementaren Trieben des Hungers und der Geschlechtlichkeit. Wir nennen diese Art von Komik Sexual- und Fäkalkomik, deshalb, weil sie auf den animalischen und vegetativen Trieben beruht.

Es ist selbstverständlich, daß der Hanswurst auf dieser Stufe keine große Entwicklung aufwärts vollziehen konnte. Er blieb in allen Situationen immer er selbst und er war daher zu einer Einfühlung in die Situation seiner Gegenspieler unfähig. So ist er zu keinem Dienst zu gebrauchen und in Intrigen versagt er immer, weil dazu ein Denkakt gehört. Fiktionen sind seine Sache nicht. In keiner ihm aufgetragenen Rolle der heroisch-galanten Sphäre fühlt er sich heimisch, sei es nun, daß er als Liebesambassadeur wirken, als Duellant sich zeigen, als eine Hofschranze sich geben oder den Mörder spielen sollte. So blieb er durch Generationen hindurch der Urtypus des vollsaftigen, immer lebhaft begrüßten Spaßmachers, und mit Fug und Recht kann man Stranitzky als den Vater der Altwiener Volkskomik bezeichnen.

Verfolgen wir ein wenig die Reihe seiner Nachfolger. Den von ihm geschaffenen Typus bildete P r e h a u s e r fort. Er war aber urbaner, überwand die bäuerliche Derbheit seines Vorgängers, wurde feiner und in seinem Humor geistreicher. Er unterließ das drastisch grobianische Auftreten und gab sich anmutiger, bürgerlicher. Seine größere Gesittetheit und Liebenswürdigkeit verband sich mit einer schönen Singstimme. Diese Eigenschaften führten ihn von der massiven Komik und von der Zotenmacherei seines Vorgängers weg, ließen ihn die lebendige, bewegliche Burleske bevorzugen, die schon eine deutliche Tendenz zum Singspiel zeigte, die dann bald, Ende der zwanziger Jahre einsetzte. Das Singspiel, das sich ähnlich wie die Hanswurstiaden langsam im Laufe der Entwicklung aus der heroischen Haupthandlung loslöst, abscheidet und sich verselbständigt, ist, wie erwähnt, vornehmlich in England gepflegt worden. Zu gleicher Zeit finden wir schon Operetten vor, die unter Karl VI. in Wien in Verbindung mit deutschen Komödien gesungen wurden. Auch bildet sich eine deutsche Singspielkomödie aus, die parodistisch-phantastischen Charakter trägt.

Diese neuen, das leichtere Spiel bevorzugenden Gattungen fanden auch am Hofe Eingang. Das zeigt eine kaiserliche Verordnung mit folgenden Worten an: »... Komödien möchten mit besonderen kostbaren Intermediis, musikalischen Arien und Theaterauszierungen gegeben werden«. — Stranitzkys Hanswurstiaden (sechzehn Stücke werden ihm zugeschrieben) bildeten vor allem die heißbegehrte Unterhaltung der breiten Volksschichten. Er selbst hielt eine ganze Truppe und betreute sie väterlich.

Über Prehauser, der schon zum Singspiel überleitet, kommen wir zu Joseph von Kurz mit seiner Künstlerfamilie, von dem uns geschriebene Stücke vorliegen. Er ist der Schöpfer einer neuen Hanswurstgestalt, der den Namen Bernardon annimmt. Nach der Art der sogenannten Maschinenkomödie schuf Joseph von Kurz z. B. ein Stück, das folgende Aufschrift trägt: »Der auf's neue begeisterte und belebte Bernardon nebst zwei pantomimischen Kinderballetten unter dem Titul: Die erst der durch magische Kraft und durch Wirkung der Göttin Lachesis wieder auf's neue belebte Bernardon. Die Anderte das wankelmütige Frauenzimmer, oder La Fille Coquette. Componiert von Joseph Kurz«. Die ganze Familie Kurz war bei diesem Stücke beteiligt. Der Vater erwähnt selbst, welche Mühe er gehabt habe bei der Einübung seiner kleinen Kinder für das pantomimische Ballett. Diese Pantomimen galten als willkommene Einlagen zwischen dem Ablauf der Handlung, die sich um das Schicksal des Bernardon Kurz drehte. Wilde Verwandlungsszenen folgen sich, die vor allem die Unterhaltung des Publikums und eine harmlose Verspottung seiner Fehler, vor allem der Untreue der Frau in der Ehe, bezwecken.

So kann hier ein anderes Stück erwähnt werden, das den Titel trägt: »Der neue krumme Teufel. Eine Opera-Comique von zwei Aufzügen. Nebst einer Kinderpantomime, betitult: Arlequin, der neue Abgott Ram in Amerika. Alles componiert von Joseph Kurz«. Der Arzt Arnoldus liebt das angenommene Zuchtmädel Fiammetta — das Motiv des Vormunds, das bei Nestroy eine wichtige Rolle spielen wird, klingt hier schon das erste Mal an — und hat die Absicht, es heimzuführen. Wie er sie durch seinen Bedienten Bernardon in sein Zimmer rufen läßt, heuchelt das Mädchen eine Krankheit vor. Bernardon, der sie selbst auch liebt, klärt sie in der Abwesenheit des Arztes über dessen Absichten auf. Sie ist bestürzt und möchte mit ihrem Geliebten entfliehen. Alle Tore sind jedoch verschlossen. Ein Deus ex Machina erscheint in Gestalt des Teufels Asmodeus und befreit sie aus der Not. Die beiden vereinigen sich endgültig und die Heirat wird zur Enttäuschung des Arztes vollzogen. Diesem jedoch wird die Möglichkeit geboten, wiederum durch Asmodeus, den Teufel, in das eheliche Verhältnis von Bernardon und Fiammetta zu blicken. Fiammetta wird von ihrem Gatten dreimal in ihrer ehelichen Untreue ertappt, dreimal kann sie ihm verkleidet wieder entweichen, das erstemal als bolognesischer Doktor, das zweitemal als Policinelle, dann als Pantalon, schließlich wird sie, als Arlequin verkleidet, von Bernardon erwischt. Daraufhin läßt der Teufel den Arzt noch eine Szene gleichen Motives »Il Vecchio ingannato«, die italienisch gesprochen wurde, schauen, so daß Arnoldus von allen seinen Liebessorgen geheilt, das Junggesellendasein glücklich preist:

»Der Himmel geb, daß ich, so lang ich leb,
Kann in der schönen Schar der Junggesellen bleiben.«

Die Verwandten aber frohlocken in der Hoffnung, anstatt der Frau seinen Vermögensnachlaß antreten zu können.

3. Carl J. Burckhardt erzählt in seinem Aufsatz über »Maria Theresia«, wie die Kaiserin nur mit schwer zurückgedämmtem Widerwillen die neue Richtung ihres Sohnes und künftigen Herrschers mitansah. Mit Joseph II. hielt die von Westen und Norden herkommende Aufklärung in der Kaiserstadt und im Reich ihren Einzug und stellte die durch mehrere Fürstengenerationen gefestigte und heilig gehaltene Tradition ernstlich in Frage. Der politischen Auseinandersetzung zwischen dem Aufklärer Friedrich dem Großen und Maria Theresia, der Inkarnation des barocken Weltgefühls, folgte ein zweiter Kampf auf kultureller Basis, der zugunsten der neuen Zeitströmung einigen Einfluß im moderneren Wien zurückgelassen hat, ohne den blutgewordenen Barock vertilgen zu können.

Einige Andeutungen mögen genügen, die uns den Beweis für unser Argument ergeben können: Gellerts moralisierende Fabeln finden Eingang in Wien. Der Stadt ersteht ein eigener Gottsched im Juden von Sonnenfels, unter dessen Förderung »die deutsche Gesellschaft« steht. Klopstocks »Messias« findet in den streng katholischen Kreisen Wiens großen Beifall. Die Gleimschen »Lieder eines preußischen Grenadiers« rufen auf der Seite Österreichs einen Dichter auf den Plan, der in den »Liedern eines österreichischen Kürassiers« das Gegenstück zum Preußen bilden möchte. Die Lieder wurden von Karl Mestaliers gedichtet. Die erneute Bedrohung des Reiches gebiert die österreichische Nationalhymne. Haydn komponiert nach dem von Leopold Haschka verfaßten Text das Vaterlandslied »Gott erhalte Franz den Kaiser«. Eine Welle von Patriotismus durchzieht das Land. Unter dem Einfluß von Gottscheds deutscher Bühnenerneuerung wurde auch in Wien der Wunsch zu einer ähnlichen Reform rege. So befahl Maria Theresia schon im Jahre 1752, »die deutsche Bühne auf einen gesitteten Fuß zu setzen«. Einen durchschlagenden Eingriff aber unternahm Joseph II., nachdem schon in den fünfziger Jahren (1752) das Auftreten des Hanswurst von Amts wegen verboten war und die Familie des Joseph von Kurz sich aus Wien entfernt hatte, durch den Erlaß, wonach »von nun an nichts als gute regelmäßige Originale und wohlgeratene Übersetzungen aus anderen Sprachen darin aufgeführt werden sollten«, und durch die Erhebung des von ihm gegründeten Hoftheaters zum Nationaltheater. Sonnenfels verfaßte »die Briefe über die wienerische Schaubühne« und trat ein für ein bürgerliches Trauerspiel nach französischem Muster, und in Cornelius von Ayrenhoff begrüßt er den ersten österreichischen Dichter regelrechter Alexandrinertragödien. Die Hanswurstiaden schienen aus dem Weichbild der Stadt vertrieben zu sein

Doch plötzlich entbrannte der alte Streit wieder, und diesmal endete er mit dem Siege der Volkskomödie. Aus dem Lager des von Sonnenfels trennten sich Franz Heufeld, der Direktor des Wienertheaters, und der einst heftige Gegner des Stegreifspiels, Gottlieb Klemm, und nahmen erneut Partei für das Altwiener Volkstheater. Etwas später setzte mit neuer Kraft die

zweite Periode der Volkskomödie ein, als Menninger und Marinelli im neu gegründeten Leopoldstädtertheater im Jahre 1780 die Gestalt des Kaspar auf die Bühne brachten. Mit ihm hielt auch zugleich das volkstümliche Zauberspiel seinen Einzug und beherrschte bis tief in das 19. Jahrhundert hinein das Repertoir der Bühne. Beide Theaterdirektoren waren zugleich auch Schauspieler. Marinelli fand in dem Schöpfer des Kasperlchens, dem aus Graz hergewanderten Schauspieler La Roche, eine kräftige Stütze. Mit diesem zugkräftigen Komiker blühte sein Theater auf und blieb das nach ihm genannte Kasperltheater bis zu Direktor Carls Zeiten. La Roche-Kasperl war kein Sänger und sein Dialekt war vorstädtisch. Seine Statur war gedrungen, seine Gesichtszüge stark markiert und die Augen lebhaft. Sein Spiel gab er grimassierend und in Bauernkleidung zum besten. Nicht selten spielte er, da er immer Kontakt mit dem Publikum hatte, auch auf Stadtereignisse an. Er war mit großer Ausdrucksfähigkeit und Lebhaftigkeit begabt. Dennoch lag er der Parodie fern und extemporierte nie Witziges, nur G'spaßiges. Seine Komik war wiederum wie die des Stranitzky hinreißend, und das Lachen war elementar und der triebhaften Sphäre angehörig. Es war vielleicht ein schallendes Gelächter, das dem Zwerchfell wohl tat und befreiend wirkte. Wir werden im Laufe der Untersuchung gerade bei Nestroy auf ein Lachen stoßen, das aus der Sphäre des Intellektes stammt, das anders klingt, da es, aus bestimmtem Grunde unterdrückt, scharf und nicht unangefochten sich hervordrängt und einem Kichern ähnlich ist.

Zum Ensemble des La Roche gehörte auch die Familie des Schauspielers Sartory. Dazu gesellten sich die Komiker Baumann der Ältere und der Jüngere, beide mit einer trocken-ernsten Komik begabt. Etwas später der Schöpfer eines neuen Hanswursttypus, Anton Hasenhut mit seinem Thaddädl. Dieser trat auf als Lehrbursche, der läppisch, furchtsam, dumm und wortwitzig in einem war. Seine Maskeneigenschaft war der Zopf, der hoch am Wirbel gebunden, waagrecht abstand. Gegenüber dem alten Kaspar des La Roche war er anständiger, artiger, doch gleich jenem naiv-spaßig. Mit einer kindlich tönenden Trompetenstimmte ließ er sich schon vor dem Auftreten hinter den Kulissen vernehmen. Eduard Devrient bestätigt in seiner »Geschichte der deutschen Schauspielkunst« (Berlin 1905) die Bedeutung von Kasperls Wirksamkeit auf der Leopoldstädterbühne: »Er (Kaspar) blieb dabei der uralte, unsterbliche Kurzweiler, der tölpische, dummpfiffige Bediente des Helden und Liebhabers im Stücke. ... die damals in Wien cursierende Münze der Viertelkronen, welche 34 Kreuzer galten, wurden ‚Kasperle' genannt, weil ein Platz im Parterre des Leopoldstädtertheaters gerade so viel kostete.«

Ein anderer Prinzipal, Karl Mayer, gründete im Jahre 1788 das *Josephstädtertheater*. Auch spielte er selbst, jedoch ist seine komische Muse gering einzuschätzen. Im Starhembergischen Freihause der Wiener Vorstadt richtete sich der berühmte Verfasser der »Zauberflöte«, Emanuel Schikander, mit seiner Operngesellschaft ein. Auch er war kein Wiener, sondern von Süddeutschland eingewandert. Sein Name ist nicht zuletzt durch Mozarts Komposition unsterblich mit der deutschen Oper verbunden. Als Mensch war er unbürgerlich, unstet, weitausgreifend, faszinierend und voll sinnlich saftiger Vitalität. Als Regisseur war er phantasievoll und wagemutig. Nach einem Leben voller

Erfolge, die ihn durch Österreich, Bayern, Franken und Böhmen führten, starb er elend und verlassen. Er hielt Beziehungen zu Haydn, Gluck und Mozart und schrieb neben der bekannten »Zauberflöte« auch noch andere, weniger beachtete Operntexte. Er verfaßte überdies verschiedene Volksstücke und Märchenspiele. Der Einfluß der Aufklärung konnte diesem geborenen Theatermenschen nur zum Vorteile gereichen. Das beweist die »Zauberflöte«, die neben der zauberhaften Stimmung den Zug zur realistischen Gestaltung der Handlung und der Personen nicht entbehrt. Das Beispiel eines echten Barockstückes ist seine heroisch-komische Oper »Der Spiegel von Arkadien«. Wir werden hier Zeugen eines Kampfes zwischen einem dämonischen Bösewicht und glücklichen Menschen auf einer Insel. Die guten Götter entscheiden den Ausgang des Ringens und das Prinzip des Bösen wird schließlich in die Unterwelt verdammt. Das Stück endet mit dem Jubel oben und mit dem Jammer unten.

Diesem glänzenden Ensemble wurden aber dementsprechend auch geeignete Stücke zugeführt. Diejenigen Dichter, die dieser zweiten Periode ihr Gepräge gaben, sind Carl Friedrich Hensler und Perinet. Hensler hat das romantisch-komische Volksmärchen zur Geltung gebracht und mit seinem »Donauweibchen« mächtigen Erfolg erzielt. Die Romantik gab der alten Barocktradition durch ihre verwandten Züge einen neuen Auftrieb. Auch sie war im Reiche der Phantasie und des Traumes beheimatet, auch sie liebte geheimnisvolle, farbenprächtige Bilder und war mit der Zauberwelt verbunden. Die äußeren Eigenschaften beider Epochen unterschieden sich nicht stark, die innere Zielrichtung aber war eine andere. In der barocken Epoche hatte das Ineinanderfließen der irdischen, über- und unterirdischen Reiche den Sinn, den Menschen zur Erkenntnis seiner Schranken zu bringen und ihn zur ergebenen Einordnung in das Gesetz zu erziehen. Im »romantischen Volksmärchen« diente das Ineinandergreifen der getrennten Sphären dem leidenschaftlichen Sehnen des Individuums nach grenzenlosem Glück und einem dunkel empfundenen Allgefühl. Die komische Figur hatte hier als Kasperl ebensogut wie dort als Hanswurst Gelegenheit, seine Späße zu machen. In beiden Zauberspielen wurde die Vergangenheit auf die Bühne gebracht. Jedoch wich der magisch-ernste Zauber der barocken Spiele nun einer harmlos romantischen Stimmungswelt. Das metaphysische Grauen war durch den Geist der Aufklärung vertrieben worden und machte einer vertrauensseligen, leicht sentimentalen Stimmung der Seele Platz.

In diese feenhafte Unwirklichkeit wurde La Roches Kasperl hineinversetzt. Er bildete auch hier wieder den ausgleichenden Gegensatz zu seiner Umwelt durch seine handfeste, unbekümmerte Munterkeit. Ihm wurde durch den Autor die Aufgabe gestellt, die dargestellte Ritterzeit mit ihrem Heldentum zu parodieren. Er behauptete immer, den goldenen Mittelweg gehen zu wollen, und für Tugend und Askese hatte er kein Gehör. Manche Äußerungen seines Herrn konnte er nicht verstehen und quittierte sie mit seinem handfesten Mutterwitz. Zu seiner Infantilitätskomik gesellte sich die sogenannte Hilflosigkeitskomik, wenn Ungeheuer sich ihm näherten. Auch wurde er öfters gefoppt und zeigte in seiner hilf- und kopflosen Steifheit wieder eine andere Nuance seines komischen Gebarens. Welchen Erfolg Henslers »Donauweibchen« hatte, sehen wir an der Tatsache, daß dies Volksmärchen 222 mal gespielt werden mußte. Auch ein an-

deres Stück, »Kaspar in der Teufelsmühle am Wienerberge«, erreichte nicht weniger als 163 Wiederholungen.

Eine wertvolle Kraft zur Erneuerung des Leopoldstädter Repertoirs bedeutete Joachim Perinet mit seinen Singspielkasperliaden. Wir nennen hier »*Kaspar, der Fagottist, oder die Zauberzither*«. Die Musik hiezu komponierte der Brünner Kapellmeister Wenzel Müller, eine der berühmtesten Gestalten des Wiener Volkstheaters. Heinrich Riehl nennt ihn »den größten Bänkelsänger, den die Geschichte der Musik aufzuweisen hat«. Die zweite Periode des Altwienervolkstheaters unterscheidet sich von der ersten vor allem dadurch, daß sie ihre Schauspielfiguren individualisiert. Die schon einige Zeit auch in Wien wirkende Aufklärung hatte auch dem Zauberstück eine realistischere Grundlage gegeben. Philipp Hafner, der als der Vater des österreichischen Volksstückes angesehen wird, hatte sich — beeinflußt durch die damals in verdeutschter Form sehr verbreiteten und oft lokal umgearbeiteten Komödien des Dänen Ludwig Holberg — schon vor Hensler und Perinet von Kurzens burlesker Phantastik gelöst und dem neuen Zeitgeschmacke gemäß, der die Wirklichkeitsdarstellung mit moralisierender Tendenz bevorzugte, das überlieferte Schema mit neuem Anschauungsmaterial zu füllen und zu verlebendigen begonnen. So scheute er sich nicht, in seinen Lokalstücken wienerisches Leben auf die Bühne zu bringen. Dabei gab er das barocke Zauberstück nicht ganz auf, machte es aber im Sinne der Aufklärung rationalistischer und bürgerlicher. Er löste das Pathos der Distanz, behielt die Aura des Zauberischen bei, aber vermenschlichte die Geister und Feen, sodaß sie fortan vertrauter mit den Sterblichen umgingen.

Wir sehen also schon bei Hafner den Übergang der alten, strengen, hin und wieder das Schreckhafte streifenden Barocktheatralik durch den Einfluß der rationalistisch-nivellierenden Aufklärung zur harmlosen, freundlichen Märchenwelt der Romantik. Hafners Zauberburleske »*Megaera, die förchterliche Hexe*« steht schon ganz im Zuge des Reformwillens. Es ist ein regelrechtes Lustspiel mit moralisierender Tendenz, wenn auch diese sich vorläufig noch darin erschöpft, zu beweisen, wie das weibliche Geschlecht Liebesschmerzen schnell vergessen kann und den Verlockungen der Fremdländerei leicht nachgibt. Die gleiche Hinwendung zum Realismus zeigen seine eigentlichen Volksstücke: »*Die bürgerliche Dame*«, »*Etwas zu Lachen im Fasching oder Burlins und Hanswurstens seltsame Carnevals Zufälle*«.

Auf Hafners Spuren ging, nur noch mehr im Sinne der Aufklärung, Emanuel Schikaneder mit seinen Lokallustspielen »*Der Fiaker in Baden*« und »*Der Tiroler Wastl*«. Sie verteidigen alle die in Wien noch als Tugend geschätzte, etwas rustikal anmutende, aber gutbürgerliche, wenn auch etwas grobschlächtige Ehrlichkeit gegenüber dem modernen, ausländischen Schwindelgeist. Ganz bodenständig gebunden und dem wirklichen Leben der Kaiserstadt zugetan war Joseph Ferdinand Kringsteiner, der in nur zehnjährigem Schaffen zweiunddreißig Lokalstücke schrieb. Die Aufklärung strebte im Anschluß an die französische Komödie von Molière zu einer psychologischen Erfassung der einzelnen Charaktere. Bei dem französischen Autor zeigt sich in jedem seiner Werke eine genaue und konsequent durchgeführte Analyse eines Menschen, der

einem Laster frönt und nicht mehr von dieser Verworfenheit geheilt werden kann. Das Lachen Molières war von einem abgründigen Pessimismus begleitet, da bei ihm der Glaube an den Menschen schwankend geworden war. Anders dachte der Barocktheatraliker: Sein Optimismus, der weitgehend bestimmt wurde durch die Theodizee des welt- und gottgläubigen Leibniz, gestattete eine bodenlose Satire und Ironie nicht. Das Lachen wurzelte bei ihm nicht im kalten, kritischen Intellekt, sondern stieg aus der emotionalen Sphäre empor. Ihm war die Aufgeblasenheit, wie sie z. B. die beiden Bramarbasse Horribili und Daradiri in Gryphius' Lustspiel zur Schau stellten, eine Schwäche, die nicht bis an die Wurzel des menschlichen Daseins reichte. Es genügte daher nur, diese hohle Fassade einstürzen zu lassen, diesen Scheinwert am wirklichen Sein zerschellen zu lassen, um den Menschen wieder zur Einsicht seines Fehlers und zur gottgewollten Einordnung in das Ganze bringen zu können. Von dieser Anschauung durchdrungen waren auch alle Wiener, selbst jene, die schon stark vom Geiste der Aufklärung beeinflußt waren.

Die Methode, Charaktere von innen heraus zu gestalten, war späteren Epochen vorbehalten. Zu diesen Zeiten werden die Figuren noch von außen her gebaut. Die Situationen sind es, die sie abwechselnd in verschiedenem Lichte beleuchten und sie so oder anders agieren lassen. Auch Kringsteiner wußte noch wenig von der psychologischen Vertiefung seiner Charaktere. Ihm sind sie schon von Anbeginn fertig und abgeschlossen und sie warten nur noch, bis sie durch die Intrige bewegt werden und sich selbst bewegen. Sie sind somit eher theatralische Schaufiguren, die gut wienerischen Vorbildern nachgezeichnet, die virtuos gekonnt, jedoch nicht entwicklungsfähig sind. Seine Gestalten blieben eindeutig, einfach und klar umrissen, anschaubar und farbig. — Die gleichen Vorzüge und Nachteile enthält Perinets oben erwähntes Singspiel. Der alte, überkommene Rahmen ist noch ganz nach barocker Art gezimmert, der ideelle Kern des Stückes aber nimmt an der Aufklärung teil, wenn das Spiel ausklingt mit der Moral:

»Tugend läßt uns hier auf Erden
Nimmermehr zu Schanden werden,
Laster werden nicht verschont«,

oder

»Kinder, denket, daß nach ausgestandnen Leiden,
stets das Glück der Lohn der Tugend werde.«

Des Menschen gute Eigenschaften werden von überirdischen Mächten auf die Probe gestellt. Wenn er sich dabei bewährt, wird er — ganz im Sinne des aufklärerischen Eudämonismus — reichlich dafür belohnt werden. Die Aufhebung der Distanz zwischen Irdischem und Überirdischem durch die neue diesseitsgläubige Welt erwirkte, daß die Menschen in ihrem Eigenwerte wuchsen, die überirdischen Mächte aber in ihrer Größe sanken. Sie wurden bald auf die Stufe der Sterblichen gestellt, mit ihnen in einem Atemzuge genannt, und damit nahmen sie auch die Fehler und Schwächen der Menschen an. Den Ansatz dazu zeigte Perinet in seinem Singspiel, wo er die Menschen in den Dienst der Fee treten läßt, die im Kampfe gegen den Zauberer Bosphoro die Hilfe der Sterb-

lichen benötigt. Armidoro, der Prinz, und Kaspar befreien durch die Macht der Zauberzither die vom bösen Zauberer gefangengehaltene Tochter, die schöne Sidi, und der Prinz erhält sie zum Dank dafür von ihrer Mutter, der Fee, zur Frau. Der mächtige Zauberer, dem sonst nichts etwas anhaben konnte, läßt sich durch den süßen Klang der Zither einschläfern und den Zauberstahl entwenden; solcher Szene liegt der deutliche Wille zur Parodie zugrunde, die sich dann auch später zur beherrschenden Dichtungsgattung aufschwingen wird. Die Zaubermacht ist entthront, die menschliche Ratio hat gesiegt: die Folge davon ist das parodistische Zauberspiel.

4. Mit dem Tode des Direktors Marinelli ging die zweite Epoche des Altwienervolkstheaters zu Ende. Hasenhut und Perinet verließen das Leopoldstädtertheater und Henslers Produktion erschöpfte sich ebenfalls. Kaum waren die alten Namen im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts verklungen, als eine *neue Generation* und damit eine neue Epoche auf den Plan trat. Was Hafner, Hensler und Perinet begonnen hatten, die Aufhebung der Distanz zwischen den überirdischen Gestalten und den Menschen auf der Erde, führten Carl Meisl, Jos. Alois Gleich und Adolf Bäuerle und eine Zeitlang auch der große Ferdinand Raimund folgerichtig weiter. Sie erarbeiteten das parodistische Zauberspiel. Die einstmals alle Elemente beherrschende Allegorie der streng barocken dramatischen Muse, die durch den Hintergrund der metaphysischen Wertewelt begründet war, hatte schon durch die immer mehr sich breit machende Komik des Hanswurst eine empfindliche Einbuße erlitten. Der Ausdruck einer unheroischen Weltanschauung war dem hohen Pathos und der ernsten Feierlichkeit des erhabenen Barockdramas feindlich. Eine Zeitlang lebten Pathos und Komik noch unverbunden nebeneinander her, bis durch die Verselbständigung der komischen Szenen in Kurzens Burlesken die allegorischen Elemente in den wilden Verwandlungswirbel hineingezogen wurden. Dennoch ging das Gedankliche in den Allegorien nie ganz verloren und feierte seine Auferstehung mit den sogenannten »Besserungsstücken« der dritten Periode. Die Zauberspiele allerdings schienen sich überlebt zu haben, denn die aufkommenden Parodien machten ja mit ihrem Ernste und ihrem Glauben Spaß.

Die neuhumanistische Bewegung der Aufklärung versuchte aber wiederum eine neue Sinngebung der Wirklichkeit und eine neue Deutung des Bösen. Für sie war das Böse nur eine Art Prüfung und ein Wink zur Besserung, der, wenn der Held ihn befolgt, wieder zum Glücke führen müsse. Sie huldigte einem Eudämonismus. Der Darstellung dieser neuen Weltdeutung kam die Allegorie sehr zustatten, jedoch war sie nicht mehr Kern der Handlung, sondern diente zur Verstärkung des Theatereffekts. Die Parodie ließ sich nicht mehr verdrängen. Die neuen Dramen schöpften ihre Stoffe aus den seit den neunziger Jahren sich ausbreitenden Geisterromanen der Klinger und Spieß. Ersterer erprobte an der Gestalt des Faust die Wahrheit der Theodizee, letzterer schrieb drei Geisterromane, »*Das Petermännchen*«, »*Der alte Überall und Nirgends*«, und »*Die zwölf schlafenden Jungfrauen*«, drei Romane, die Hensler sofort und mit bestem Erfolge für das Leopoldstädtertheater dramatisierte. Der Held dieser Romane wird schließlich nach manchen Verirrungen, zu denen ihn sowohl die eigene Unzufriedenheit mit der bestehenden Ordnung wie auch böse Geister

oder sonst verführerische Mächte verleiteten, zur Erkenntnis seiner Torheit und der wirklichen Welt, wie sie ihn umgibt, als die beste aller möglichen geführt. Demütig geworden, findet er sich zu ihr zurück.

Meisls großer Erfolg »*Der lustige Fritz*«, aufgeführt im Jahre 1818, ist eine Parodie auf van der Veldes »*Heilung von der Eroberungssucht*«, ein Stück, das durchfiel. Den Prinzen des vorigen Stückes verwandelte er zu einem echten, lebenslustigen Wiener Früchterl, und um ihn herum verbreitete sich eine behaglich gutmütige Wiener Welt, in der sich das hochfreudige Publikum wieder erkannte. Gleichs Zauberspiel »*Ydor*« entspricht durch seine Parodie und durch den moralisierenden Gehalt ganz dem Geschmacke der Zeit: Ydor hatte die Menschen wegen ihrer großen Bosheit und Torheit vernichten wollen; aber nachdem er kennengelernt hat, was das Leben lebenswert macht, nämlich Güte und Liebe, bittet er Vater Okeanos, die Gottheit von ihm zu nehmen und ihn Mensch werden zu lassen. »Gebrechlich sind die Menschen, aber sie sind hinreichend durch die Freuden ihres Lebens entschädigt.« Die Erkenntnis des richtigen Handelns hat sich bei diesem göttlichen Wesen eingestellt, ja noch mehr, er verzichtet fortan, was gegenüber den Überirdischen als Parodie gegenüber den Sterblichen — und damit meinte Gleich natürlich die Wiener — als Schmeichelei aufgefaßt werden kann, auf seine Göttlichkeit und möchte einfacher, glücklicher Mensch werden.

Das gleiche Motiv wählt einige Jahrzehnte später Told mit dem »*Zauberschleier*«, das trotz seiner Plattheit einen ungeheuren Erfolg erzielte und das nicht weniger als vierhundertmal gespielt wurde, einmal sogar unter der Anwesenheit der ganzen kaiserlichen Familie. Der Held des Spiels gibt ebenfalls die Unsterblichkeit für irdisches Liebesglück auf und legt ein Bekenntnis ab für die einzig dastehende, glückliche Stadt Wien. Bäuerle schließlich in »*Aline oder Wien in einem anderen Erdteile*« läßt das von den Wilden zur Königin erkorene Mädchen nach ihrer herrlichen Vaterstadt Wien sich sehnen und er versetzt dabei die ganze bunte und schöne Wiener Welt auf eine ferne Insel. Er spart daselbst nicht an rühmlichen Schilderungen über die Stadt, und die da und dort leicht angebrachte Satire konnte dabei nur gefallen. Keine Gestalt, die zu schauen sich die Wiener angewöhnt hatten, durfte fehlen: da finden wir den Bösewicht Wampelino und seinen schlimmen Helfershelfer Hagar, da wird durch die Hilfe der Fee Lissa der einstige Liebhaber, der Graf von Waldau auf die Insel gezaubert, beiden Liebenden zugesellt sind die Bedienten, das Mädchen Zilli und der Hanswurst des Stückes, Bims. Diese Menschen werden in eine spannende Handlung verwickelt, und aus dem Kampfe der gerechten Sache gegen das Prinzip des Bösen geht das Gute als Sieger hervor.

Auf was es diesen »Nurtheatralikern« zur Hauptsache ankam, war, dem glänzend zusammengestellten Ensemble entsprechende Rollen auf den Leib zu schreiben. Sie waren ausgezeichnete Handwerker ihres Standes, die nur das eine Ziel kannten, dem Theater zu dienen. Deshalb fehlt diesen Stücken der Tiefgang, den auch die aus der Besserungsmoral übernommenen Gedanken nicht mehr ersetzen konnten. Ihre Stücke schufen sie nun einmal streng nach theatralischen Gesichtspunkten, und an psychologisch vertiefter Handlungsführung und individueller Charakteristik lag ihnen wenig. Sie wollten gefallen und sie

unterstellten ihre Produktion dem Motto, das Bäuerle folgendermaßen definierte: »Es gibt nur a Kaiserstadt, es gibt nur a Wian.«

5. Abseits von diesem Dreigestirn der leichtlebig-harmlosen Lustspieldichter rang um die Wiedereinsetzung der alten Barockkomödie, des von hohem Pathos erfüllten Zauberspiels, Ferdinand Raimund, der unmittelbare Vorgänger Nestroys. Raimund war ebenfalls Schauspieler und Schriftsteller in einer Person. Auch er gehörte zu dem berühmten Ensemble, das durch die Namen des Herrn und Frau Sartory, Kornteuers, der Johanna Huber, der Katharina Ennöckl, der Luise Gleich, der Schlesierin Theresa Krones und des Schöpfers Staberls, Schuster, gebildet wurde. Was aber an ihm vor allen seinen Mitgliedern gerühmt wurde, war seine höchst persönliche, von hohem Idealismus beseelte und von leiser Wehmut überschattete Kunst; Kraft und Tiefe entströmte seinem Spiele. Sein Wille ging ungeachtet des Mißverständnisses und auch ungeachtet der Unzeitgemäßheit dahin, aus dem bloßen Theater eine Stätte reiner Poesie zu schaffen. Er bekannte einmal von sich selbst, das Lustspiel und die Posse lasse ihn gleichgültig, einzig die tragische Muse ergreife ihn. Mit dem »*Barometermacher auf der Zauberinsel*« und dem »*Diamant des Geisterkönigs*« unterschied er sich noch nicht wesentlich von den übrigen Zauberspielen. Mit dem »*Alpenkönig und der Menschenfeind*« über »*Moisasirs Zauberfluch*« bis zu seinem letzten Stücke »*Der Verschwender*« zeigte der Untertitel »Original-Zauberspiel« die neue Richtung seiner Dramatik schon an. Er wollte Dichtungen höheren Stiles schaffen, die mit dem Bildungsidealismus der Klassik wetteifern konnten. Dennoch fehlten ihm hiezu die formalen Voraussetzungen. Sein weltanschaulicher Tiefsinn drängte ihn zum Bekenntnisdrama. Ein Weltbild wollte er gestalten und auf der Bühne darstellen, das er nur durch Zurückgreifen auf die alte allegorische Welt des Barock zu erreichen glaubte. Diese, höhere Seinswerte darstellenden Allegorien, blieben ihm nicht nur Episode, sondern drangen in das Herz seiner Zauberspiele vor. Durch sie öffnete er dem Zuschauer wieder den Durchblick in schon vergessene jenseitige Wirklichkeiten. Daß er dabei der komischen Rollen dennoch nicht vergaß, vergrößerte nur noch das Mißverständnis der Rezensenten, aber er konnte nicht davon abstehen, da er sonst nicht hätte mitwirken können. Ihm lagen nämlich nur komische Rollen. Zum letztenmal rief seine zum tragischen neigende Muse mit vollem Ernst und mit unerhörter Eindringlichkeit die als wirklich erlebten über- und unterirdischen Mächte auf den Plan, und im Widerstreit des Guten mit dem Bösen stand der Mensch und hatte sich nach alter barocker Weise zu entscheiden. Leider mußte er sehen, wie seine gewaltigen Versuche parodiert wurden. Mit seiner Dichtung erklomm das Altwienervolkstheater den Gipfel reiner Poesie und wäre noch höher gestiegen, wenn nicht die unaufhaltsame Verflachung des Zeitgeistes und die näheren privaten Umstände seinen leidenden Künstlergenius in seinem Schaffen gelähmt und behindert hätten. Grillparzer nahm die Tradition des Zauberspieles in seinem Erstlingswerk »Die Ahnfrau« auf und stellte in seinem Schauspiel »Ein Traum ein Leben« den barocken Gedanken der weisen Selbstbeschränkung und der Erfüllung des Sittengesetzes — was auch das Grundthema der »Besserungsstücke« ist — noch einmal dar.

III. Die Krise der Altwiener Volksbühne und ihre Erneuerung durch Johann Nestroy

1. Als Nestroy seine Tätigkeit beim Theater an der Wieden begann, stand die gesamte Altwiener Volksbühne in einer schweren Krise. Die dritte Epoche der Hanswurststücke, der Märchendramen und ihrer Parodien, die durch das Dreigestirn der Meisl, Bäuerle und Gleich vertreten worden war, ging anfangs der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts ihrem Ende entgegen. So leicht ihre Schaffenskraft die Bühnen erobert und eine Zeitlang unbeschränkt beherrscht hatte, so schnell war ihr Einfluß wieder verschwunden und ein großer Teil der Stücke vergessen. Gleich versuchte, der alten Barocktradition gemäß, mit seinen »allegorischen Zauberspielen« Raimunds mystischen Dichtungen nachzustreben, jedoch ließ ihn das Publikum genau so wie sein Vorbild im Stich. So verlegte er sich auf die Burleske, die nur in den Krähwinkliaden zu einem vollen Erfolge gelangten. Er war an sich ein vielversprechendes Talent gewesen; aber die Fülle seiner Stücke und sonstiger schriftstellerischer Arbeiten (er schrieb an die hundert Romane und gab eine humoristische Zeitschrift heraus) und ein sein Leben bestimmendes unglückliches Geschick ließen bloß wenige Werke von bleibendem Werte entstehen.

Meisl war als Bühnenschriftsteller erfolgreicher, doch nicht von höherem Rang. Sein Genre war das Besserungsstück, für das wir bereits ein Beispiel angeführt haben. Er erweckte vor allem Beifall durch sein heiteres, beschwingtes Spiel, dessen von Laune und behendem Witz erfüllter Dialog auch heute noch den Leser zu entzücken vermag. Mit journalistischer Leichtigkeit entwarf er seine Stücke, bei Festlichkeiten wandte man sich an ihn, der gerne mit solchen Gelegenheitsproduktionen zur Verfügung stand. Meisl, der seinem Naturell nach Satiriker war, leitet zu Nestroy über, und die Neigung, mit weltmännischer Ironie über die zunehmende Sittenlosigkeit seiner Wahlheimat Wien sich zu mokieren, hat er mit Kringsteiner und Gewey gemeinsam. Müßten wir uns ein getreues Bild der Zustände des damaligen Wien aus Meisls Bühnenstücken machen, die Kaiserstadt käme schlecht weg. Was ihn von Nestroy und Raimund unterscheidet, ist sein Leichtsinn, der keinen Ernst verträgt und auch nicht ernst genommen werden will; denn trotz aller dargestellter Liederlichkeit der Lebensführung, trotz allem verschwenderischen Luxus, trotz aller Treuelosigkeiten beider Ehegatten, und was er sonst zum Gegenstand seines überlegenen Spottes wählt, ist er kein Mann der Strenge, und das Moralisieren lag ihm ferne. Am Ende des Stückes erfolgt ein allseitiges Verzeihen und das Loblied auf die einzige Kaiserstadt wird in immer neuen Varianten angestimmt.

Die Premieren der Stücke dieser drei Autoren fielen mit wenigen Ausnahmen in die zwanziger Jahre, was bedeutet, daß im folgenden Jahrzehnt ihre Lustspielproduktion versiegte. Zwar gehörten ihre Stücke noch lange zum Repertoir der drei Volkstheater; aber die Unzufriedenheit des Publikums und der Tadel der Rezensenten bewiesen den Wunsch nach Neuem und die sich ausbreitende Unzufriedenheit mit den nichts Neues bietenden Spielplänen. Der hohen poetischen Dichtung Raimunds standen Publikum und Kritik letzthin voll Unverständnis gegenüber. Das Pathos, das er vor dem lebenslustigen Volksschlag zu erneuern versuchte, bedeutete für ihn eher eine Last als eine wahrhafte Erhebung; sein verzweifelter Versuch, die Massen in »das Reich des idealen Humors« einzuführen, bewirkte das Gegenteil: er wurde parodiert, wie es »Moisasirs Zauberfluch« im Jahre 1827 im Theater an der Wieden erfuhr, und dies nur deshalb, weil seine Stücke mißfielen. Die Besucher Raimundscher Premieren bezeugten immer wieder, daß das Publikum seinem Gedankenfluge nur mit Mühe folgte, daß es seiner Versenkung in die Tiefen der Seele und ihrer mythischen Inhalte nur widerstrebend folgte, und daß es dann befreit von einem im Grunde lästigen Zwange aufatmete, wenn der realistisch derbe Ignaz Schuster ihm seine leicht verdaulichen Lazzi ins Gesicht warf. Costenoble, ein Verehrer von Raimunds Kunst, bezeugt das gleiche, wenn er bekennt: »Reinen Applaus hört man selten, ob auch Raimund das Höchste liefern möge. Stets glaubt das Publikum ihm zu viel Ehre zu erzeigen, und meint Recht zu tun, wenn es Ignaz Schuster höher stellt.« —

2. Nachdem Nestroy während einer seiner ersten Gastspiele am Wiener Kärnertortheater mit seinen gesanglichen Leistungen nur mäßigen Erfolg erzielt hatte, sah er ein, daß er nicht für die Oper paßte und daß seine Stärke im Lokalstück liege, wo er seiner Komik freien Lauf lassen konnte. Das hatte sich schon früher gezeigt, als er in Graz in dem Spiele »Sieben Mädchen in Uniform« mit der Rolle des schäbigen Veterinärs Sansquartier durchschlagenden Erfolg erzielt hatte. Man erkannte das Neue seiner Darstellung, eine Tendenz zur Karikatur und damit einen festen Willen zur schonungslosen Satire. Als Zwischenstück wurde seine Erstlingsposse »Der Zettelträger Papp« geboten, die kaum Beachtung fand. Nestroy konnte sich in den folgenden Jahren durch dauernde Mitwirkung in die Zauberspiele und Zauberparodien der Raimund, Meisl, Gleich und Bäuerle einleben. Es bedeutet daher keine Überraschung, daß er zu dieser Zeit ebenfalls in derartigen Stücken auftrat. Auf dem Wiedener Repertoir figurieren von seinen Schöpfungen zu Beginn der dreißiger Jahre folgende Zauberspiele und Parodien: »Der Zauberer Februar«, »Die Verbannung aus dem Zauberreiche«, »Der gefühlvolle Kerkermeister«, »Nagerl und Handschuh«, »Zampa«, »Der Tagedieb oder die Braut von Gips«, »Der konfuse Zauberer«, »Die Zauberreise in die Ritterzeit«, »Genius Schuster und Markör«, »Der Feenball oder Tischler, Schneider und Schlosser«. Von all diesen Stücken hatten beachtenswerte Erfolge nur »Die Verbannung aus dem Zauberreiche« (1832, Wiedener Theater), nachdem es schon in Graz 1828 uraufgeführt worden war, und »Nagerl und Handschuh«.

Nach diesen Versuchen — man darf sie so bezeichnen, da er ja mit ihnen noch ganz im Rahmen der traditionellen Zauberspiele stand — kam plötzlich

das von der Masse der bisherigen Produktionen sich deutlich abhebende Zauberspiel »Der böse Geist Lumpazivagabundus oder das liederliche Kleeblatt«. Nestroy erzielte damit einen ungeheuren Erfolg, der ihn mit einem Schlage nicht nur in Wien berühmt machte, sondern seinen Namen bald auch ins Ausland trug. Mit dem Jahre 1833 begann sein eigentlicher Aufstieg als Bühnenschriftsteller. Der Zauberspiele und der Parodien noch nicht müde geworden, schreibt er weiter: Im gleichen Jahre erschienen: »Robert der Teuxel« (1834), »Der Zauberer Sulphurelektromagnetikosphoratus«, dann »Müller, Kohlenbrenner und Sesselträger«, »Das Verlobungsfest im Feenreiche«. Eine Fortsetzung des »Lumpazi« und nur von seinem Nachruhme lebend war »Die Familien Zwiern, Knierim und Leim«. Zu den parodierenden Possen leitete bereits »Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab« über, die Nestroy einige Jahre später in »Judith und Holofernes«, »Tannhäuser« und »Lohengrin« nicht ohne Erfolg weiterführt. Die Reihe der Zauberspiele und deren Parodien schließt mit »Kobold oder Staberl im Feendienste« und mit dem »Gutmütigen Teufel«.

Nach einigen Quodlibets, zu denen Einakter-Possen traten — so der schon genannte »Zettelträger Papp« — eröffnete Nestroy schon im Jahre 1843 den Reigen der nur ihm eigenen Possen mit dem Lokalstück »Gleichheit der Jahre«, das sich in Inhalt und Aufbau nur dadurch von der Zauberposse »Das Verlobungsfest im Feenreiche« unterscheidet, daß der Autor, der Neigung seines Charakters und der Zeit folgend, den üblichen Zauberrahmen einfach fallen läßt und die Handlung der Hauptpersonen nicht mehr von der Wette der Feen und Geister in der überirdischen Welt abhängig macht. — »Eulenspiegel oder Schabernack über Schabernack« aus dem Jahre fünfunddreißig führte die Reihe der Possen fort, deren Anzahl nun von Jahr zu Jahr anwächst und das Repertoir des Carltheaters beherrschte. »Zu ebener Erde und ersten Stock« war ein weiterer Markstein der Entwicklung Nestroys zur Posse, ein Fortschritt, der seinen sichtbaren Ausdruck in der guten Aufnahme des Stückes wie auch in der ziemlich häufigen Aufführung fand.

Von der großen Anzahl der Spiele gleicher Artung seien nur mehr folgende erwähnt: »Der Treulose oder Saat und Ernte«, »Die beiden Nachtwandler oder das Notwendige und das Überflüssige«, »Der Affe und der Bräutigam«, »Eine Wohnung ist zu vermieten in der Stadt, eine Wohnung ist zu verlassen in der Vorstadt, eine Wohnung mit Garten ist zu haben in Hietzing«, »Das Haus der Temperamente«, »Glück, Mißbrauch und Rückkehr«, »Die verhängnisvolle Faschingsnacht«, »Der Talisman«, »Einen Jux will er sich machen«, »Liebesgeschichten und Heiratssachen«, »Der Zerrissene«, »Unverhofft«, »Der Unbedeutende«, »Der Schützling«, »Die schlimmen Buben«, »Die lieben Anverwandten«, »Die Freiheit in Krähwinkel«, »Lady und Schneider«, »Der alte Mann mit der jungen Frau«, »Kampl«, »Nur keck« und »Umsonst«.

3. Wir haben schon erwähnt, daß Nestroy zu einem geeigneten Zeitpunkt auf den Plan trat, als das Altwiener Volkstheater keine fruchtbaren Kräfte mehr zeitigte oder, wie es im Falle von Raimund war, in seiner neuen Richtung keinen Anklang mehr fand. Direktor Carl erkannte in Nestroy den neuen Meister nicht nur der Schauspielkunst, sondern auch der Theaterschriftstellerei und engagierte

ihn in doppelter Funktion. Direktor Carl war eine skrupellose Ausbeuternatur; es ist leicht verständlich, daß der Vertrag nicht ohne Schwierigkeiten ausgefertigt werden konnte, zumal Nestroy infolge seiner zweiten — illegitimen — Verbindung mit einer Schauspielerin Marie Weiler sowohl eine Familie zu erhalten hatte, als auch ein freies Privatleben finanzieren mußte. Seine erste Frau, ebenfalls das uneheliche Kind eines Grafen, zog es sozusagen zum blauen Blut; eines Tages verließ sie Gatte und Sohn und folgte dem neuen adeligen Partner. Nestroy, dem Stadtklatsch der Grazer Bürger ausgeliefert, leitete daraufhin sofort die Scheidung ein und fertigte seine Frau mit einer bescheidenen Pension ab; ihres leichtsinnigen Lebenswandels wegen ließ er sie unter Beobachtung stellen. Diese schwere Liebesenttäuschung hat ihn veranlaßt, die Frauen zeit seines Lebens gering einzuschätzen und in ihnen nur Mittel der Triebbefriedigung zu sehen. Solche Wechselfälle hinterlassen selbstverständlich in einer empfindsamen Künstlerseele unlöschbare Spuren, wobei wir bei Nestroy nicht übersehen dürfen, daß er von einem überaus starken Triebleben beherrscht und sein Wille nur schwach entwickelt war. Schwärmerei kannte er von nun an in der Liebe nicht mehr, die er nur in einem Freundschaftsverhältnis als echt und dauernd anzusehen vermochte. Manche Belege in seinen Possen bestätigen diese Auffassung.

Es war Carls unverdientes Glück, daß ihm der schaffensfrohe Künstler und Schriftsteller Johann Nestroy »in die Hände fiel«, denn selbst zu einer wahrhaft künstlerischen Leistung unfähig, hatte er in der Zeit vor dem Auftreten Nestroys das Wiedener Theater heruntergewirtschaftet. Carls Künstlerlaufbahn begann sehr zweifelhaft. Im Jahre 1810 nahm er vom Militärdienste Abschied und wurde Mitglied des Münchener Herzoggartentheaters. Er arbeitete sich schnell in die Höhe, erhielt bald höheres Gehalt, heiratete im Jahre 1817 die Schauspielerin M. Lang, erreichte vermöge seines genialen Organisationstalentes und der Befähigung zur Menschenführung schnell eine einflußreiche Stellung in der damaligen Theaterwelt von München. Im Jahre 1825 wagte er ein Gastspiel am Theater an der Wieden. Schon im darauffolgenden Jahre übernahm er das heruntergekommene Josephsstädtertheater, das unter den Erben Henslers stand. Im gleichen Jahre war er überdies der Pächter des Theaters an der Wieden. Schnell reich geworden, kaufte er 1838 das Theater an der Leopoldstadt, das er auf seinen Namen umtaufen ließ. Als ihm später ein ebenbürtiger Gegner in der Gestalt des liebenswürdigen und allgemein beliebten Paterfamilias Pokorny erstand, der das Theater an der Wieden erwarb, brach er das alte Bühnenhaus ab, das schon manches Menschenalter den unsterblichen Hanswurst in allen Variationen auf seinen berühmt gewordenen Brettern gesehen und das Lachen der Wiener gehört hatte, und baute das Theater neu und modern auf — Symbol für Carls Bruch mit der alten, urwüchsigen Tradition und für den Beginn einer neuen, weniger werthaften Periode.

Deutliches Symptom für den Zerfall des alten Volksstückes war der Erfolg französischer Stücke, die vom Jahre 1843 bis 1845 das Repertoir des Carltheaters fast ausnahmslos beherrschten. Jene für Nestroy nicht sehr rühmliche Periode der Vaudevilles bedeutete auch für sein Schaffen eine Ermattung. Doch der noch immer fruchtbare Bühnendichter überwand diese mit seinen neuen Possen. Di-

rektor Carl hatte — bevor Nestroy bei ihm tätig gewesen war — folgenderweise operiert: Mit den Spektakelstücken, die wie die Haupt- und Staatsaktionen einen großen Aufwand erforderten, und die er stets prächtig ausstattete, sicherte er sich den Publikumserfolg, aber der Reingewinn war nicht dementsprechend. Andere Stücke mußten die Mehrausgaben kompensieren, und dies waren Possen ebenso wie die Spektakelstücke und die Wiener Burlesken von geringem künstlerischem Werte. Für Carl bedeutete die Theaterleitung vor allem ein Geschäft, dessen finanzieller Ertrag jeder künstlerischer Rücksicht voranging. Da gerade die geschriebenen Stücke, unter ihnen die Possen, nicht viel kosten durften, wurde der für ihre Abfassung beauftragte »Theaterdichter« schlecht bezahlt. Aus der Zahl der Opfer Direktor Carls sei an dieser Stelle nur des einen gedacht — Friedrich Kaisers, der unter seiner Knechtschaft besonders zu leiden hatte, und aus dessen Feder wir eine Biographie seines Unterdrückers und Brotherrn besitzen. Diese nur für den Direktor vorteilhaften »Kontrakte« waren bald als »Korsarenbriefe« berüchtigt. Auf die ihm gegenüber ausgesprochene Ansicht, man könne doch nur wenig qualitativ Gutes schreiben, antwortet er ganz nach seiner Logik, gerade deshalb müsse die Produktion quantitativ anschwellen.

Nicht nur die Autoren hatten unter Carl ein schweres Los, nicht weniger schlecht behandelte der Direktor seine anderen Untergebenen, die Schauspieler. Scholz, der vor Nestroy Mitglied der Truppen Carls gewesen war, nannte einmal sein Ausbeutertum treffend: »Höherer Schäbianismus«, damit wies auch er auf die karge Entlöhnung hin, die ihn bis zu Carls Tode trotz dem wachsenden Reichtum seines Patrons zu einer sehr bescheidenen Lebensführung zwang. Carls Ökonomie-Verwalter, Ernst Ritter Stainhauser von Freuberg, beurteilte nicht weniger hart Carls Handlungsweise, die er einmal »geistigen und moralischen Wucher« nannte. So lange aber Carl lebte, trat keine Besserung der Verhältnisse in seinem Theater ein; Nestroy, der im Jahre 1845 nach Carls Tode seine Stelle als Pächter antrat, hat vor allem an Scholz das jahrelange Unrecht wieder gut gemacht. Verblüfft es den Leser nicht, wenn er vernimmt, daß es unter den Angestellten des Theaters so eine Art von »Carl-Patriotismus« gab, die also ihrem »Napoleon« treu, wenn auch mit Schmerzen und öfters auch mit Haßgefühlen, ergeben waren und sein hartes Joch ertrugen? Er betrachtete seine Untertanen als willenlose Werkzeuge für seine Zwecke, und nach außen trug seine Härte die Maske der »strengsten Ökonomie«, die er laut seinen Worten als Ernährer so vieler Angestellten sich gegen seinen Willen auferlegen müsse.

Dieser große Unternehmer hatte viel Theaterblut in den Adern und wußte mit sicherem Instinkt um die Gesetze der Bühnenkunst, als aktiver Schauspieler aber versagte er. Bäuerle erntete mit seinem Staberl in dem Lokalstück »Die Bürger von Wien« unerhörten Beifall. Diese Charakterfigur eines geschwätzigen Wienerischen Nichtsnutz (versehen mit patriotischem Kolorit) war vollkommen auf den Publikumsgeschmack zugeschnitten und wurde als die komische Darstellung des Wiener Bürgers empfunden. Carl stürzte sich auf diese Gestalt nicht weniger als auf seinen Dichter, und unter seiner Regie entstanden eine Unmenge von Staberlgeschichten, die nur wenig von der feinen Komik des Urstaberls besaßen. Bäuerle selbst ließ sich von Carls unkünstlerischen Gesichtspunkten beeinflussen, so daß seine weiteren Produktionen nicht mehr den Wert des ersten

Wurfes hatten. Staberls Charakter war zudem nicht wandlungsfähig; daher mußten für diese stereotype Gestalt immer neue Situationen erfunden werden, was denn auch Bäuerles Nachahmer besorgten.

Es ist bezeichnend für die Eigenwilligkeit von Carls Regie, daß er z. B. Bäuerles Staberl-Stück: »Eine Reise nach Paris oder Wiesels (Staberls) komische Abenteuer« umänderte, ja verunstaltete: überschattet von Carls theatralischem Zauberapparat erleidet der arme Staberl alle möglichen Schicksale, mit Heigel zusammen tritt er im Jahre 1824 als Krampus auf: Er wirbt um eine Braut, er heiratet, er besteht Abenteuer, betätigt sich als Bauchredner, tritt als Indianer und Freischütz auf, ist in Verlegenheiten, führt die Reichsgeschäfte und zu guter Letzt ist er froh, wieder zu seinen alten Parapluies zurückkehren zu können, womit allerdings für ihn das Jammerleben als Gatte der Frau Quinterl und als Familienvater erst recht beginnt. Kurzum, diese Figur mußte für alles herhalten, aber in tausend Rollen, als Diener, Intrigant, Tausendsassa und Betrüger war er doch immer wieder die gleiche, unveränderte, mit gleichen Lacheffekten ausgestattete bejammernswerte Gestalt, die in der Darstellung des Schauspielers Carl noch tiefer sank.

Carls Komik war nämlich primitiv und verströmte sich in langen Redetiraden. Joseph Schickh berichtet darüber: »Carls Komik beruht auf dem Kontrast zwischen dem, was er sagt und dem, wie er es sagt.« Er liebte über alles übertreibende Manieren, also burleske Situationen und als Wortwitz stand ihm einzig der Kalauer zu Verfügung, also eine Witzform, die gehalt- und tendenzlos ist. Obwohl die Bühnensprache im allgemeinen echt wienerisch war, nicht nur im Tonfall, sondern auch in der Wortwahl, hielt Carl mit Vorliebe die gemeinen Ausdrücke des Schriftdeutschen bei. Verglichen mit diesen Plagiaten der Possen Meisls und Gleichs behaupteten sich sogar die Elaborate der Schickh, Told und Hipp, die wenigstens hin und wieder durch eine harmlose Drolligkeit erfreuten.

Kein Autor vermochte den zeitgemäßen Forderungen Rechnung zu tragen, sogar ein Schauspieler vom Format eines Wenzel Scholz konnte dem Verfall der Posse, verschuldet durch den Wuchergeist des Direktors Carl, nicht Einhalt gebieten. Es bedurfte der geistigen Energie eines Nestroy, um das Altwiener Volkstheater vor dem gänzlichen Erlöschen zu retten und es zeitgemäß umzugestalten und zu regenerieren.

Das Theater war zu allen Zeiten der Ausdruck und das Sprachrohr der aufeinander folgenden Generationen jedes Kulturkreises gewesen. Des Aeschylus und des Sophokles Tragödien zeigten uns eine Kultur, die noch von einer heilig geglaubten mythisch-religiösen Wirklichkeit umgeben war; die folgenden Geschlechter aber, deren Vertreter Euripides und Aristophanes waren, erlebten als erste den Beginn der Götterdämmerung: die Dramen dieser Dichter bezeugen es. Der spanische Hochbarock findet seinen höchsten Ausdruck in Calderons »Audos sacramentales«, in jenem Welttheater im buchstäblichen Sinne des Wortes, wo der oberste Regisseur, Gottvater, die Rollen für die Weltbühne den Menschen zuteilt und ihnen als einzige Pflicht auferlegt, ihre Charge, sei es nun die eines Bettlers oder eines Königs, so gut wie nur möglich zu bekleiden, ihre Rolle wesensgerecht zu spielen. Alle Wechselfälle, die der erschütternde Kampf zwi-

schen Gut und Bös mit sich bringt, hält der »Weltenregisseur« sicher in den Händen und führt alle auf dieser Bühne spielenden, leidenden, unterliegenden und siegenden Personen mit einer künstlerisch fehlerlosen Dramaturgie dem glücklichen Ende entgegen. Eine alles umspannende optimistische Gläubigkeit, ein Idealismus reinsten Maßes fand in Calderon einen Sprecher, der die gesamte Welt auf seine Bühne brachte, ja sogar sie selbst zum Theater erhob und damit für seine Epoche den einen einzigen Gedanken in tausend Variationen ausdrückte: daß alles irdische Weltgetriebe zwar sehr entscheidend für das Heil der menschlichen Seele sei, die Wirklichkeit dieser Welt aber nur sehr bedingt bestehe und das eigentliche Sein im jenseitigen Leben sich finde.

Das Vordringen von Renaissance, Humanismus und Reformation bewirkte eine völlige Umwandlung des alten christlichen Weltbildes. Der Glaube an die sinnreiche Ordnung der Welt hat einem nagenden Zweifel Platz machen müssen, einem Zweifel, der zur Verzweiflung des Menschen führen mußte, da er grundlos war und ohne Grenzen. Shakespeares Genie ist der Ausdruck dieses Umschwungs und des Ausbruchs tragischer Untiefen. Gestalten wie Hamlet und Macbeth zeugen in dämonischer Weise für den Geist der Zeit. Können Corneille, Racine und Molière anders als getreue Spiegelungen ihrer Gesellschaft gewertet werden? Der Beispiele gäbe es noch viele, die alle das gleiche bestätigen. Nahmen nicht Schillers »Räuber« als geniale Vorahnung kommender Umwälzungen das Chaos der Französischen Revolution voraus, und verkündete nicht unser großer Tragiker laut und ausdrücklich, daß die Schaubühne befugt sei, wenn alles schweige, Gerichtstag zu halten über den Frevel der Gewaltigen und über das Unrecht in der Welt? Nicht ohne Grund wertet man die tragische Muse unter allen sprechenden Künsten am höchsten. In ihrem Gefolge und als lächelnde Gespielin, in ihrem Glanz und Flitter, im Mummenschanz und tollen Wirbel nicht minder ernst zu nehmen, tritt die komische Muse auf. Auch sie möchte durch den Schleier der Schönheit, im Gewande der Kunst den Menschen Wahrheit verkünden. Tausendfach ist sie mit der Flut des Lebens, mit dem Alltag und dem wechselvollen Schicksal der Menschen verbunden. Das Auf und Nieder der Gesellschaftsschichten, das Hin und Her ihrer Gedanken, ihrer Worte und Wünsche entfaltet sich in freier Form, destilliert und geläutert in der Retorte des Künstlers, auf den Brettern, die für den Schauspieler die Welt bedeuten. Forderungen werden laut und wollen bekannt gemacht werden. Die Bühne schien dafür den Zeitgenossen Nestroys das geeignetste Mittel, das auszusprechen, was die Zeitungen unter dem Druck überstrenger Pressezensur zu verschweigen hatten, meistens nur mittelbar, im Kostüm und lokalisiert in einem Irgendwo.

Als die Regierungszeit des alten Herrschers, des Kaisers Franz, ihrem Ende entgegen ging, setzten sich, beeinflußt vom Westen, neue Gedanken durch. Otto Forst de Battaglia hat in seinem Buche über »Johann Nestroy« über diesen Wandel der Zeit treffend geschrieben: »Fünfzehn Jahre nur (die während der Erstaufführung von ‚Der gefühlvolle Kerkermeister' und der Premiere von ‚Die schlimmen Buben' verflossen waren), und sie umfassen den tiefgreifenden Wandel, der unter der trügerischen, Ruhe vortäuschenden Oberfläche im vormärzlichen Österreich geschehen war. Nestroy, das Spiegelbild und das Barometer seiner Landsleute, hat als Dichter mit der Entwicklung seiner Heimat gleichen

Schritt gehalten. Als er nach Wien gekommen war, stand das französische System unerschüttert, schenkte es noch den gehorsamen Untertanen eine schier unübersehbare Reihe von fetten Jahren. Kaiser Franz stirbt, der gutmütige geistesschwache Sohn muß die Regierung einem untereinander verfeindeten Dreimännerkollegium überlassen, die Staatsmaschine gerät in Unordnung, die europäische Lage entfesselt eine Vertrauenskrise der Wirtschaft, Erfindungen und andere Neuerungen bewirken eine Umschichtung der Gesellschaftsklassen, zunächst im Westen, dann auch in Mitteleuropa, die Zeit des sorglosen Lebensgenusses nähert sich ihrem Ende. Es knurren hungrige Magen und ihr Grollen verkündet ein gefährliches Gewitter. Vor die Frage des täglichen Brotes gestellt, beginnen Intellektuelle und erwerbende Stände die Heilsamkeit einer Verfassung, eines Beharrungszustandes zu bezweifeln, der nur in einer durch ihn verbürgten Prosperität seine Rechtfertigung besaß. Und Nestroy folgt jeder Phase der von ihm erlebten Zeitenwende... Wenn aber bei (seinen) Stücken das Gefühl rege geworden ist, daß sich eine neue Welt bildet, in der das Geld regiert und dem Unverschämten das Glück lächelt, in der die bisher herrschenden Adelskreise in hoffnungslose Verteidigungen gedrängt und ihres Glorienscheines entkleidet sind, der hat nach seinen ‚Schlimmen Buben' die Gewißheit: die alte Welt ist am Zusammenbrechen, schon deshalb, weil sie, wie einst die Marquisen des Rokoko dem Figaro Beaumarchais', ihrer eigenen Hinrichtung applaudiert.«

Daß sich die Zeiten nach der Julirevolution auch in Wien zu verändern begannen, bezeugt kein Geringerer als der unbestechliche und klar urteilende Schriftsteller Eduard von Bauernfeld auf mehreren Seiten seiner Memoiren aus »Alt und Neu Wien«. Schon das Vorwort drückt unverkennbar aus, was ihn manche Jahre hindurch beschäftigt hatte. Er schreibt: »... Unser aller Atmosphäre aber war das sogenannte österreichische System, von Börne als das ‚böse Prinzip' bezeichnet. Dieser garstige ‚Fleck' scheint, trotz der konstitutionellen Schönfärberei, in seiner Urschmutzfarbe, die immer wieder hervorbricht, völlig unvertilgbar. Wenn der Druck des ‚Systems' in der sogenannten guten alten Zeit wie ein Alp auf jedem Bürger lastete, so mußte ihn der Schriftsteller natürlich doppelt schmerzlich empfinden. Diese Skizzen werden davon zu erzählen haben!« Das Vorwort zu seinen Erinnerungen schrieb er im Jahre 1872, also kaum ein Vierteljahrhundert nach der fragwürdigen und bald darauf von Nestroy belachten Wiener März-Revolution. Kein freiheitlich gesinnter Wiener konnte mehr mit dem sozialen und politischen Zustande zufrieden sein. Zuerst nur schüchtern, dann immer lauter ließen sich die besten Autoren vernehmen, und je kritischer die Lage wurde, umso lauter drang ihre Kritik in die Massen. Die Leidtragenden waren eben sie selbst, denen das Handwerk durch eine kleinliche Zensur wenn nicht ganz gelegt, so doch gehemmt wurde. Müdigkeit und Demoralisation waren die Folge. Der freie Geist ließ sich aber immer deutlicher vernehmen in der Gestalt des mutigen und ehrenfesten Anastasius Grün aus »Alt und Neu Wien«: »Des Zensur- und sonstigen Geisteszwanges satt und übersatt, und seit der Julirevolution immer ungeduldiger, die Morgenröte der neuen Aera über Österreich heraufbrechen zu sehen, fiel in dieser Richtung unter uns manches zündende Wort, welches bald in den Spaziergängen eines Wiener Poeten seinen warmen und schönen Ausdruck finden sollte.« Auch Grillparzer litt unter den gedrückten

Verhältnissen, und nicht weniger schwer machte man es Nikolaus Lenau, dessen Name damals in keinem der Wiener Journale erwähnt werden durfte.

Da aber, wie Bauernfeld selbst berichtet, der Verfasser der Memoiren es getreulich mit seinen Dichterfreunden Grillparzer, Lenau und Grün hielt, hetzte man die »Schreibehunde« auf ihn los. »Ich war also eine Art ‚Prügelknabe' für meine literarischen Genossen (damit meint Bauernfeld Lenau und Grün) ‚und Bäuerle und Saphir' (auf den wir noch eigens zu sprechen kommen) gewissermaßen die offiziösen Vollstrecker der mir zudekretierten Schläge«. Was für Maßnahmen sich der bürokratische Amtsschimmel gegen die revolutionären Elemente, gegen die unheiligen Störenfriede der heiligen Ruhe und Ordnung ersonnen hatte, beschreibt Bauernfeld folgendermaßen: »Die Skepsis regte sich, soziale und politische Unzufriedenheit begann ihr erstes, leises Gemurmel, welches nach und nach lauter wurde, bis es sich achtzehn Jahre später in artikulierten Tönen aussprach und Pressefreiheit und Konstitution verlangte. Das Barometer der öffentlichen Meinung, die Polizei, hatte schon vor 1830 (siehe da!) in den ‚Stimmungsberichten' auf ‚schlechtes Wetter' gewiesen, doch hatten die damaligen Machthaber das Geschriebene beiseite gelegt und in olympischer Ruhe ‚abgewartet', Dekrete unterfertigt, den Kanzleistil verbessert und Untersuchungen gegen Demagogen und ‚einzelne Übelgesinnte' eingeleitet, auch in den Gasthäusern ‚Fastentische' aufzustellen befohlen — eine geistreiche Maßregel, durch welche man das Übel in der Wurzel zu ersticken glaubte, die aber, an dem Leichtsinn der Wiener und an ihrer Gleichgültigkeit gegen alles, was Gesetz heißt, scheiternd, bereits nach acht oder vierzehn Tagen in Vergessenheit geraten war und nur wie die vielen anderen Tausende von erlassenen und nicht gehaltenen Gesetzen und Verordnungen in das Repositorium eingetragen und mit einer Registraturnummer versehen wurde, um sie bei Gelegenheit ‚auszuheben' und als ‚Simile' oder ‚Schimmel' (ein Beamtenwitz) benutzen zu können.«

In solch unerquicklicher Atmosphäre ist es leicht begreiflich, daß man für den zart gestimmten, poetischen Humor eines Raimund nicht mehr viel übrig hatte. Auf der einen Seite dauerte der unbekümmerte Leichtsinn an und die heiter-frohe Stimmung rauschte und sang aus den bunten Ballhäusern, auf der anderen Seite fand man es an der Zeit, sachlicher, vor allem in Sachen Kunst, und realistischer zu denken. Darin aber war das Theater an der Wieden unter Carls Direktion zeitgemäß und eine unmittelbare Spiegelung der Verhältnisse, daß Nestroy insofern beider Parteien Wünsche befriedigte, als er angenehme Unterhaltung bot und zugleich die Mißstände scharf ins Auge fassend, sie mit dem Wetterleuchten seiner Satire und mit dem Blitze seines Witzes schlagartig beleuchtete und sie ihres Trugs und Scheins entblößte.

Lassen wir hiezu noch einmal Bauernfeld sprechen: »Die Göttin der Narrheit aber«, fährt er nach der Beschreibung des Unwesens Bürokratie fort, »den Machthabern wie den Wienern gleich hold, schüttelte den Kopf bei dieser Sorglosigkeit der Regenten wie der Regierten! Nicht gewohnt, sich unmittelbar mit der Politik zu beschäftigen, obwohl diplomatisch und im stillen bei jedem öffentlichen Akte daran beteiligt, hatte die Himmlische bei sich beschlossen, den guten Leuten wenigstens über die böse Zeit gelinde hinüber zu helfen und das mur-

rende, auch bereits etwas hungernde Volk, welches ‚Panem' schrie, vorläufig durch neue ‚Circenses' zu beschwichtigen. Die muntere Fee mit der Schellenkappe schwang daher ihren Zauberstab, berührte damit das Theater an der Wieden und verwandelte es urplötzlich in einen Tempel des Jokus, in welchem die Triumvirn des neuen Narrentums, Carl, Scholz und Nestroy, unter bacchantischem Volksjubel und in Begleitung des bösen Geistes ‚Lumpazivagabundus', des ersten Repräsentanten und Vorläufers des modernen Lumpentums, ihren feierlichen Korybanteneinzug hielten; hierauf drehten sie sich, die Branntweinflasche in der Hand, mehrmals im Kreise herum wie die verzückten Derwische und warfen sich schließlich unter tausend Lazzis auf ausgebreitete Strohbündel nieder, um im Schlafe das Vergessen ihrer Volksleiden und den Glücksterno zu erwarten, welcher dem Zunftzwange, der Gewerbebeschränkung, der Rekrutierungspflichtigkeit, dem Paßwesen, dem nächtlichen Aufgreifen durch die Polizei, kurz all den Nörgeleien und Quängeleien ein Ende machen sollte, womit arme Teufel in einem wohl eingerichteten Staate zur Aufrechterhaltung der Ruhe, Ordnung und Sicherheit von jeher geplagt werden und werden werden!... In's Wirtshaus gehen, nichts arbeiten, sich über alles lustig machen und in der Lotterie gewinnen — das war von heute an das Ideal der Volksmassen, und die Regierung mit ihrer Verzehrungssteuer, ihrem Lottogefäll und ihrem sogenannten ‚System' schien vollkommen damit einverstanden.« — Man ergab sich einer genußfreudigen Resignation, die von der breiten Masse leicht zu ertragen war. »Abwarten wurde im Grunde das Losungswort beider Parteien, wogegen sich nichts einwenden läßt, bei Individuen sowie bei Völkern, wenn sie auf ein bestimmtes Ziel lossteuern, — ein gefährliches Schibboleth aber, wenn man nicht recht weiß, worauf man denn eigentlich wartet, wie es hier bei beiden Teilen leider der Fall zu sein schien!« Es ergibt sich hier klar die Tatsache, daß man etwas Neues im Anzuge fühlte; was es aber sein könnte, wußten so wenig die Führenden wie die Geführten.

Aus diesen essayhaften, geistreichen Darlegungen Bauernfelds läßt sich die unweigerlich große Bedeutung eines Theaters erkennen, das die Situation erfaßt hat und das in lebendigem Wechselspiele des Gebens und Empfangens mit den neuen Strömungen auf die Stimmung des Volkes rückzuwirken vermag. Daß dies dem Nestroy-Ensemble unter Carl gelungen war, bezeugen des Dichters Zeitgenossen selbst. Nach ihren Berichten sind manche Bonmots, manche Witzworte und helle Einsichten von der Bühne herab in die Umgangssprache eingedrungen, ja sie wurden selbst von bedeutenden Männern in Schrift und Rede zitiert.

Doch begleiten wir den Dichter und Schauspieler von seinen Ersterfolgen weg über seine besten Jahre bis ins Alter hinein. Nach der Unterzeichnung des Kontraktes mit dem Direktor Carl hat Nestroy sein Schicksal endgültig an das seines Brotherrn gebunden. Daß er unter verhältnismäßig günstigen Bedingungen im Theater wirken konnte, verdankte er der Umsicht und Klugheit von Frau Marie Weiler, mit der er nun in einem freien Verhältnis zusammenlebte, die seine Hausfrau, die Verwalterin seines Vermögens und Mutter von drei Kindern war, von denen das älteste, ein Sohn, aus erster Ehe stammt. Nestroy hat nie, auch nicht in den Zeiten des Umsturzes (wie etwa Bauernfeld und Anasta-

sius Grün) aktiv in die Politik eingegriffen, er hat auch nie ein außerhalb seiner Berufssphäre liegendes Amt angetreten, was sich bei dieser Vollblutkünstlernatur leicht begreifen läßt. Sein Leben galt einzig und allein dem Theater. Da er kein Literat sein wollte und konnte, sah man ihn auch nicht mit den anderen Bühnendichtern, etwa mit Bauernfeld, Raimund, Grillparzer des Abends zusammensitzen. Mit keinem der führenden Geistesmänner pflegte er geselligen Umgang. Abseits von der übrigen Künstlerwelt der Schwind, Schubert, Schober, Grün, Lenau und Holtei, die alle in anregendem und lebhaftem Verkehr miteinander standen, führte er seine Künstlerexistenz und genoß er sein Wiener Leben. Wie sympathisch ihm der von den genannten Größen besuchte »Stern« hätte sein können, wo nach feuchtfröhlichen Stunden die Fackel der Freiheit angezündet wurde und die heiteren Gespräche in ernsthaftere Diskussionen über Politik und Kunst umschlugen, — sein ungeselliger Charakter duldete keine Bindung und keine lauten Programmreden. In ihm lebte der Bohemien, der, unbeachtet, sich das Treiben der Wienerwelt ansah und sogar aus Liebesabenteuern Stoff und Ideen für seine Stücke holte.

Auf feindlichem Fuße stand er aber mit den damaligen Theaterkritikern, welche die widerlichste Erscheinung des Wiener Vormärz darstellten. Kein Dichter von Rang war gegen ihre Nadelstiche gefeit, und wenige wurden von diesen Leuten verschont. Zudem befand sich ihr Handwerk im Bunde mit dem reaktionären »System« und trat, obwohl von kriecherischen Dilettanten geführt, ohne alle Begründung als die Stimme des Publikums, als der Sprecher der Allgemeinheit auf. Als ein solcher erscheint uns heute der Redaktor des »Humoristen«, Saphir, der als Freund des Schwätzers Castelli der schon damals berüchtigten »Ludlamshöhle«, einem Verein halb freimaurerischen Charakters, nahe stand und der im Kreise der Grillparzer usw. nie geduldet wurde. Dieser Mann bildete Nestroy für einige Zeit »die Geißel der sonst so strahlenden Laufbahn« (F. d. Battaglia) neben anderen, kleinlichen Geistern, die nur aus Neid und Mißgunst gegen ihn polemisierten. Es ist von Interesse, daß alle diese Schreiberlinge zu Beginn von Nestroys Schriftstellertätigkeit sich sehr rühmend über seine Kunst äußerten, dann aber bald den Ton änderten, ihn immer schärfer ablehnten und sich am Ende mit Schmähungen widerlichster Art gegen ihn ergingen. Niemals konnte das Kunstgewissen sie zu solcher Ablehnung geführt haben. Persönliche Affekte, Neid wegen Nestroys steigenden Erfolgen und wachsender Beliebtheit, sowie pekuniäre Interessen dürften die Ursache gewesen sein. Die ersten Angriffe kamen von seiten eines einundzwanzigjährigen Journalisten mit Namen Wiest, auf den es der Künstler in einer der darauffolgenden Aufführungen mit einem Extempore absah, — der Dichter legte in der Rolle eines Dieners Karten auf und dazu bemerkte er mit scharfer Zunge: »An dem Tisch wird Whist gespielt; 's ist merkwürdig, daß das geistreichste, in England erfundene Spiel, den gleichen Namen mit dem dümmsten Menschen von Wien hat.« Der Gekränkte vernahm von dieser, auf offener Bühne gegen ihn gerichteten Äußerung, und zutreffender Erwiderung unfähig, mußte er sich an die Polizei wenden, um sich rächen zu können. Nestroy erhielt einige Tage Arrest, was für den damals bekannten Dichter sicher keine leicht ertragene Buße bedeutete. Aus diesen Tagen datiert der älteste, uns erhaltene Brief, der Zeugnis ablegt von seiner Stim-

mung als Gefangener. Noch im Gefängnis, in dem er »ohne Licht brüte«, schleudert er seine grimmig-bärbeißigen Witze auf seinen Verfolger, und aus seinen humoristisch-satirischen Äußerungen ist ersichtlich, daß ihm dies Mißgeschick den Lebensmut und die Kühnheit seines Auftretens nur verstärkte. Die gleiche männliche Haltung und das gleiche gerade Wesen erwies er einige Jahre später Saphir gegenüber, auf dessen zersetzende Kritik er in einem »berühmt gewordenen offenen Brief mit herzerquickender Grobheit« (F. d. Battaglia) antwortete. Er begründete vorerst sein langes Schweigen, das auf Nichtachtung beruhte und, da er sich jetzt aber wegen falscher Auslegung seiner Passivität zu einer persönlichen Äußerung gezwungen sah, sprach er ihm »in einfacher, klarer deutscher Sprache« ... »für die niedergrimmige Gehässigkeit«, die Saphir gegen ihn entwickelte, seine »unbegrenzte Verachtung« aus.

Wir sehen, nie beugte er sich sklavisch feindlich gesinnten Elementen, und wenn es sein mußte, konnte er seine scharfe Waffe, seinen Sarkasmus und seinen vernichtenden Spott auch im bürgerlichen Leben verwenden. Daß für Nestroy aber in der offiziellen Theaterwelt solch schreibende Bösewichter eine Gefahr bildeten, beweist die Tatsache, daß er auf Gastspielreisen ins Ausland manchen Schwierigkeiten begegnete. Die Theaterdirektoren Deutschlands informierten sich fast immer durch die Theaterzeitungen Wiens. Diese aber sprachen sich, mit Ausnahme von Bäuerles »Theaterzeitung«, abschätzig gegen ihn aus, was zur Folge hatte, daß an Berliner und Hamburger Bühnen dem Schauspieler das Auftreten erschwert wurde. Wo immer er aber gastierte, sei es in den Jahren 1841 und 1847 in Hamburg, 1844, 1845, 1847 und 1853 in Berlin, oder sei es anno 1843 in Breslau, anno 1845 in München, anno 1847 in Frankfurt, Mainz und Wiesbaden, da war das Publikum in gleicher Weise begeistert von seinem Spiel, — Erfolge, die bewiesen, daß er Neues brachte und zugleich dem allgemeinen ästhetischen Empfinden entsprach.

Nestroys Erzeugnisse hielten Schritt mit der Zeit; als der lang ersehnte Augenblick der Befreiung vom »System« kam und als dem wilden Glückstaumel ohne Ziel und Vernunft, was ja das typische Merkmal jeder Revolution zu sein scheint, die Reaktion in der Besetzung der Stadt durch Fürst Windischgrätz folgte, erkannte unser Dichter die Unfähigkeit seines Volkes zur Selbstregierung und ließ dementsprechend von der Bühne herab seine Stimme vernehmen. Wie Grillparzer, Bauernfeld und viele andere, war er vor 1848 gegen die Knechtung des freien Geistes, doch da der Umsturz unerfreuliche Folgen zeitigte, nicht nur in Wien, sondern auch in den Provinzen, wandte er sich mit Bauernfeld und Grillparzer gegen sie, »zuerst voller Feuer und Flamme für die Volksfreiheiten, dann angeekelt durch die Exzesse des Pöbels«.

Diese Einstellung haben ihm einige seiner späteren Beurteiler bis über den Tod hinaus nicht verziehen. So glaubten der Hebbel-Verkünder Kuh und der Burgtheater-Diktator Heinrich Laube in ihm einen Verfechter der Reaktion sehen zu müssen. Nicht zu leugnen ist allerdings Nestroys Konservativismus; darin erweist er sich als echter Wiener und Österreicher. Ebenso wie Bauernfeld und Grillparzer steht er den überkommenen Einrichtungen kühl und skeptisch gegenüber, versprach sich jedoch von einer radikalen Änderung der sozialen und politischen Verhältnisse noch weniger. Seine einzige Forderung war mehr Freiheit

für sich und seine Kunst. Ebenso wie Bauernfeld und Grillparzer lehnte er allen Radikalismus ab; davor schützte ihn und seine Zeitgenossen der tiefeingewurzelte Zweifel an der Möglichkeit einer Verbesserung menschlicher Verhältnisse. —

Neben dem Theater in der Leopoldstadt, dem »Carltheater«, führte der geschäftstüchtige Unternehmer auch noch das Theater an der Wieden, dieses aber nur als Pächter. Nestroys Produktion war zwar in den vierziger Jahren ziemlich ergiebig, doch nicht ausreichend zur gleichzeitigen Versorgung zweier Theater. Carl jagte daher nach Novitäten; da er sich immer nach der Laune des Publikums ausrichtete — ein volles Haus war sein einziges Ziel —, griff er bedenkenlos nach den damals sich breitmachenden farblosen Stücken, die in Anlehnung an das französische Vorbild der Vaudevilles elegant und gerissen sein wollten. Überdies hatte er eine glänzende Sängerin gefunden, welche diese genießerische Lebewelt erotisch prickelnd zu interpretieren verstand. Frau Ida Brüning-Wohlbrück hieß der neue Star, der sich nicht nur den Kopf des Unternehmers, sondern auch sein Herz zu erobern vermochte. Für diese neue Gattung von Lustspielen war aber der Herr Direktor ebenso Feuer und Flamme wie die einstmals im Namen der Moral gegen Nestroy sich aufplusternde Kritik des berüchtigten »Humoristen« Saphir. Was außer Nestroy auf Carls Bühnen vor dem Auftreten des Vaudevilles herrschte, verschwand in den Jahren 1843 bis 1845 fast ganz. Ohne Nestroys bühnenstarke Persönlichkeit wäre die spezifisch wienerische Theaterkultur frühzeitig 'ins Grab gesunken. So schnell jedoch das Vaudeville Mode geworden, so rasch ging es wieder unter. Im Jahre 1845 wurde es von Nestroys neuem Zugstück »Der Unbedeutende« gänzlich vom Repertoir vertrieben. Dieser neue Sieg der Nestroyschen Posse hat große Bedeutung, weil die Volksstücke der verstorbenen Autoren und der noch lebendigen zweitrangigen Epigonen gerade durch den Einfluß des Vaudevilles und ähnlicher Elaborate vom Repertoir verschwunden waren. Nur Nestroys Possen blieben unbehindert auf der Zeitbühne und erwiesen ihre Lebenskraft bis zum Tode ihres Schöpfers und Interpreten.

So wie Carl als Ersatz Nestroys Grois bestimmte, suchte er auch für Scholz einen Nachfolger, den er in der Person des Schauspielers und Sängers Treumann fand. Es bedeutet für jeden eingearbeiteten Schauspieler jedesmal eine nicht leicht zu vollziehende Umstellung, wenn eine neue Kraft ins Ensemble tritt; oft bringt dies Unsicherheit und Mißstimmung mit sich. Diese Feststellung können wir bei Scholz machen, dessen völlig verschiedenes Naturell beim Eintritt des jüngeren Nestroy manche Hemmungen zu überwinden hatte, bis es sich der neuen Kraft, dieselbe aufs beste ergänzend, zur Seite stellte. Devrient beschreibt in der schon einmal erwähnten »Geschichte der deutschen Schauspielkunst« den komischen Charakter von Scholz mit folgenden Worten: »Scholz, der den echten, alten Hanswurst noch einmal wiederholte, wie er in Stranitzky, Prehauser, La Roche und Schuster die alte harmlose Volksposse getragen hatte, wirkte wie seine Vorgänger durch persönliche Lächerlichkeit, durch die ihm ganz eigentümliche phlegmatische, stille Drolligkeit, den trockenen Humor, den man an ihm immer wieder fand, und der genau zusammenstimmte mit seiner feisten, untersetzten Gestalt, seinem dicken Gesicht von stumpfen Zügen, das er wie eine Kautschukmasse zusammendrücken und in die Länge ziehen konnte, und das man

immer nur mit den knallroten Schminkflecken auf den Backen sah; Scholz mit seiner näselnden Sprache war immer derselbe, und doch lachte man sich niemals satt über ihn.« Wir werden noch des näheren auf Scholzens spezifische Komik eingehen, die so sehr von derjenigen seines Freundes abstach und sie dennoch ausgezeichnet ergänzte.

Da Scholzens Spiel mehr auf das tendenzlos-naive Volksstück der früheren Autoren, zum Beispiel eines Bäuerle, wo die harmlose Gemütlichkeit und problemlose Lustigkeit den einzigen Daseinssinn bedeutete, abgestellt war, bedurfte es für ihn gewissermaßen einer seelischen Umstellung, um sich in der bedeutend spannungsreicheren Atmosphäre der Possen Nestroys zurechtzufinden. Daraus erklärt sich Scholzens anfänglich ablehnende Haltung. — Einen ähnlichen Fall finden wir später bei Nestroy, der auf das Spiel des Neulings Treumann sehr merkwürdig reagierte. Als der liebenswürdige junge Mann auf der Bühne Carls die ersten Erfolge eingeheimst hatte, war Nestroy für lange Zeit unter keinen Umständen bereit, mit Treumann gemeinsam aufzutreten. Alle Bitten blieben erfolglos, Nestroy lehnte ganz einfach diesen neuen Schauspieler ab. Diese Abneigung ging so tief, daß sie eine ihn — Nestroy — sichtlich bedrückende seelische Krise zur Folge hatte. Als er dann endlich die inneren Widerstände überwunden und mit seinem Spiele wie früher großen Applaus erntete, begann er sich seinem neuen Nebenbuhler plötzlich geneigt zu zeigen und in gemeinsamem Spiele erkannte bald jedermann, welche Kraft die stärkere war: Nestroy war Treumann sichtlich überlegen, er hatte sich in ihm getäuscht: — er mußte ihn nicht fürchten. — Nestroy machte sein »Unrecht« an Treumann wieder gut, denn er förderte ihn später überall, wo er nur konnte. —

Nach den Wirren des Umsturzes, die ihm Anregung zu seinen besten politischen Komödien gaben — er schrieb »Freiheit in Krähwinkel«, »Die Anverwandten«, »Lady und der Schneider«, »Höllenangst« und »Judith und Holofernes«: alles Glanzstücke trotz wechselnder Erfolge —, beginnt anfangs der fünfziger Jahre seine produktive Schaffenskraft zu versiegen. Dennoch bedeuten auch seine in jenen Jahren geschaffenen Stücke Höhepunkte seiner schriftstellerischen Laufbahn. Die Possen: »Alles will den Propheten sehen«, »Verwickelte Geschichte«, »Mein Freund«, »Kampl«, »Heimliches Geld, heimliche Liebe« und »Theatergeschichten durch Liebe, Intrige, Geld und Dummheit« stammen von jener Zeit. Seine Kunst hatte sich durchgesetzt und wurde von allen Seiten anerkannt, und jene Beurteiler, die nicht mitkamen, wurden nun mehr denn je zum Schweigen gebracht.

Diese souveräne Beherrschung der Bühne brachte ihm nach dem Tode des Direktors Carl (1854) unter wohlwollender Zustimmung des Publikums und der Schauspieler die Würde des Theaterleiters ein. Nestroy wurde im Jahre 1855 zum Nachfolger Carls als Pächter des Theaters an der Leopoldstadt gewählt. Mit der tatkräftigen Unterstützung seiner »Frau« Marie Weiler und seiner treuen Freunde Scholz, Grois, Treumann, des Regisseurs Lang, seines Helfers Treumann (Bruder des Schauspielers), des Ökonomieverwalters Stainhauser und Ritter von Treuberg, konnte er die verantwortliche Leitung übernehmen. Das Schauspieler-Ensemble nebst den angestellten Theaterdichtern atmeten befreit auf, nachdem ihr »Tyrann« zu Grabe gestiegen war, der noch über den Tod hin-

aus ein Schacherer blieb, denn im Testament verlangte er von seinen Erben, das Theater nur unter möglichst günstigen Bedingungen zu verpachten. Nestroy war sich bewußt, welch ein schweres Erbe er mit dem Carltheater übernahm, was aus dem Briefe kurz nach der Übernahme der Bühne hervorgeht, den er an den erkrankten und verärgerten Schauspieler Karl Treumann richtete. Er lobt darin über alle Maßen sein Talent und seine »übrigen Eigenschaften« und fährt dann fort, daß er nur mit seiner Hilfe und seiner ihm »tatsächlich bewiesenen Freundschaft« es wagen könne, »dieses großartige Geschäft anzutreten«.

Aber schon in diesem einen Schreiben zeigt es sich, welche neue Richtung Nestroy als Direktor einzuschlagen vorhatte. Sein Vorgänger war ein zielbewußter, rücksichtsloser, harter Geschäftsmann gewesen. Nestroy hingegen blieb auch in seinem neuen Amte, in seiner verantwortlichen Stellung der herzensgute, schwache und weiche Künstler. Allen Bittstellern lieh er ein williges Ohr, den Regisseuren übertrug er die Kompetenz über die Spielführung und seiner »Frau« Marie Weiler verlieh er alle direktorialen Rechte. Das hatte zur Folge, daß in der Administration zwar alles wie am Schnürchen ging, genau wie zu Carls Zeiten, jeden Abend dank der Beliebtheit des Schauspielers das Haus ausverkauft war und der Kassabestand nicht besser hätte sein können (Nestroys Vermögen verzehnfachte sich während der sechs Jahre seiner Theaterleitung), das künstlerische Niveau sich aber nicht hob. Nestroy bemühte sich nicht im geringsten um einen ebenbürtigen Nachwuchs an Schauspielern, und nachdem Scholz im Jahre 1857 aus dem Leben geschieden, waren nur noch Grois und Nestroy aufeinander eingespielt; andererseits sorgte Treumann dafür, daß »das dramatische Stückelwerk« (die von ihm getragenen Einakter und Possen, sowie die leichten Gesangsstücke, deren wertvollste einzig die Operetten Offenbachs blieben) mehr und mehr den Spielplan beherrschte.

Nestroys eigene Schaffenskraft nahm während dieser letzten Jahre seines Lebens erheblich ab; wir verzeichnen von seiner Theaterübernahme bis zu seinem Tode im Jahre 1862 nur sieben Erstaufführungen von Stücken aus seiner Feder. Verschiedene Anekdoten sind uns überliefert, die beweisen, wie dieser willensschwache Mann sich seinen Untergebenen unterwürfig zeigte. Die Haltung, die er gegenüber dem Schauspieler Karl Treumann einnahm, von der folgende Zeilen aus dem schon erwähnten Briefe Zeugnis ablegen, behielt er auch gegenüber den übrigen Mitarbeitern seiner Bühne. Es heißt da: »... sollten Sie bis jetzt Veranlassung gehabt haben, Ihre Stellung nicht immer Ihrer würdig zu finden, so nehmen Sie die Versicherung, daß die Ursachen davon, wie wir bereits Ihrer Frau Gemahlin erörtert haben, von dem Grunde aus gehoben und Sie gewiß in Zukunft jeden Ihrer Wünsche in vollstem Maße berücksichtigt sehen werden, wie es ein so genialer Künstler und wahrer Freund auch in vollstem Maße verdient. Keine Verfügung von Bedeutung soll bei meiner Bühne geschehen, ohne Ihren freundschaftlichen Rat hierüber beigezogen zu haben...«

Es wundert uns daher nicht, wenn die Kritik diesmal mit mehr Recht das Haupt erhob; so hören wir »Die Presse« im Jahre 1860 berichten, daß man ein Stück spielte, solange es ging; fiel das Nächste durch, so gab man das alte, bis man ein Neues einstudiert hatte. Zudem kam es ebenso häufig wie zu Carls Direktion vor, daß Variétéprogramme neben den Sprechstücken einherliefen. Kurz:

»In Nestroys Theaterleitung ist nirgends, weder in der Repertoirgestaltung noch im Ausbau des Ensembles, ein zielbewußter Wille zu erkennen; die Direktion Nestroy lebte ausschließlich von der Kraft des Schauspielers Nestroy« (Rommel).

4. Nestroys wachsende Wohlhabenheit gönnte ihm jetzt auch eine genußreichere Lebensgestaltung. Nebst der Schürzenjägerei, die früher nur seinen wenigen intimen Freunden bekannt war, jetzt aber seinem weiteren Bekanntenkreise ein offenes Geheimnis wurde, verschlang der Spielteufel erhebliche Summen Geldes, sodaß ihm sein Freund Stainhauser, öfters ohne Wissen von Frau Weiler, aus der Theaterkasse Vorschüsse geben mußte. Das Verhältnis der beiden »Ehegatten« war immer lose gewesen und blieb es auch bis zum Tode Nestroys. Auf welch geschickte Art der faunische Liebhaber sich dem weiblichen Geschlechte zu nähern wußte, zeigt uns wiederum ein längerer Brief Nestroys an Fräulein Köfer. Er legt ihr recht artig die Gründe dar, weshalb sie einen »Freund« nicht verschmähen solle und unterbreitet ihr hierauf seine Vorschläge für ein nächstes Zusammentreffen. — Den bürgerlichen Namen der »Frau« Weiler wollte er aber unter allen Umständen unangetastet wissen; denn als das verehrte Fräulein Köfer ihre Nebenbuhlerin angriff, antwortete Nestroy ihr mit einer endgültigen Absage. — Frau Weiler liebte aufrichtig ihren Partner; ihre Stellung war innerlich und äußerlich keine erfreuliche und beneidenswerte. Wir müssen uns daher in jenen zwei ernsthaften Konfliktsfällen, die von beiden Ehegatten kaum überwunden wurden, mit Fug und Recht auf ihre Seite stellen und können uns nur freuen, daß Nestroy seine Fehler einsah und zur Versöhnung drängte. In dieser Konfliktslage mußte jeweils Stainhauser zwischen den entzweiten Ehehälften vermitteln, was ihm auch öfters gelang, da er die Vertrauensperson beider Partner war.

Leider sind sämtliche Briefe des Ehepaares Nestroy-Weiler verloren, nur ein einziges, zufällig erhaltenes Schreiben Nestroys aus Berlin, wo er ein Gastspiel absolvierte, an seine »Frau« gibt uns Kunde von dem damals noch herzlichen, ja innigen Verhältnis des Schauspielers zu Marie Weiler. Immer blieb er der gute Vater seiner Kinder, für deren Erziehung er pflichtbewußt sorgte und deren Aufstieg in die bürgerliche Gesellschaft sein einziges Ziel war. Mit welchem Stolz erfüllte es den Vater, als sein Sohn Gustav in die Ingenieur-Akademie eintreten durfte! Eine gute militärische Stellung schien dem Künstler und Bohemien ebenso erstrebenswert, wie zu den großen Stars am Theaterhimmel Wiens gezählt zu werden.

Wie Nestroy früher gerne Gastspiele im Ausland gemacht und in vielen Städten des deutschen Sprach- und Kulturraumes seine Kunst mit Erfolg dargeboten hatte, so benutzte er auch in seinen älteren Jahren die Urlaubswochen gerne für Reisen, die der Erholung dienten. So finden wir ihn in den Jahren 1858, 1859 und 1860 auf Helgoland, 1856 in Berlin, Hamburg und Amsterdam; 1857 besuchte er mit Frau und Tochter Paris, Scheveningen und den Haag; im Jahre 1858 war er noch einmal, diesmal allein, in Paris. Auch sorgte er für das Wohl seiner Familie, indem er in Ischl ein Landhaus kaufte, wo er sich ein behagliches Sommerheim einrichtete. Nie versäumte er in diesen Ferientagen das Theater, sei es, daß er an den ausländischen Bühnen für sein Unternehmen An-

regung suchte (ein Brief aus Scheveningen bezeugt seine kritische Stellungnahme gegenüber den dortigen Darbietungen), sei es, daß er in Ischl höchstpersönlich und später in Graz den »beglückten Kunstjüngern aus vollem Herzen« Beifall spendete.

Zwei Briefe überliefern uns des alternden Nestroys Einstellung zu den politischen Ereignissen in Europa. Mit aller Schärfe, die nur einer kämpferischen und satirischen Natur eigen sein kann, verurteilt er die Preußen ebensosehr wie die Franzosen, beide geschworene Feinde der österreichischen Monarchie, der Verfechterin des status quo. In diesen Briefen äußert sich der alte, konservative Österreicher, der dann, auch wenn er sonst sehr liberal dachte, sich erhob, wenn Einheit und Existenz des großen Reiches auf dem Spiele standen. Beide Briefe richtete Nestroy, als er auf Helgoland zur Kur weilte, an Stainhauser. Er schreibt im ersten: »... Das Theatergeschäft geht, wie es eben der Zeit und den Umständen angemessen ist. Leider kann man das von den politischen Verhältnissen nicht sagen, die stehen weit übler, als man sich denken konnte. Ich lese keine Zeitung, denn die Berliner- und noch mehr die Hamburgerblätter schreiben derart, daß ein Österreicher — selbst wenn er kein so gutgesinnter wäre wie ich — sie mit Entrüstung um die Erde werfen muß. Trotzdem ist die Waffenstillstandskunde (Nestroy zählt den 12. Juli 1859) zu mir gedrungen, und hat mich ganz ‚baff' gemacht. Unterhandeln müssen mit einem Lumpen wie dieser Napoleon, das ist arg. Es ist dies der klarste Beweis von der Niederträchtigkeit der anderen Großmächte, die uns teils im Stiche lassen, teils direkt im Interesse dieses revolutionären Schuftes Napoleon handeln ...« Und vier Tage später kommt er noch einmal auf den Frieden zu sprechen: »... Im Politischen hat mich die Friedensnachricht nicht mehr überrascht. Es ist der widerwärtigste Gedanke, Frieden mit diesem Louis Napoleon, aber es konnte leider nicht anders sein. Ich wünsche nur, daß Kaiser Franz Joseph hinter diesem Frieden einen Racheplan an dem elenden ultraschuftigen Preußen reserviert; ein Austritt Österreichs aus dem Deutschen Bund, wovon man hier allgemein spricht, wäre wohl die erste Hinweisung auf gerechte Vergeltung an elenden Freunden, die weit schlechter als die ärgsten Feinde sind.«

Diese wenigen uns erhaltenen Zeilen zeigen, wie Nestroy die damalige politische Entwicklung ablehnte und in der Stunde der Gefahr sich tapfer und als echter Sohn seines Landes zu dem kaiserlichen Österreich bekannt hat. Battaglia schreibt darüber richtig: »Welcher Österreicher hat je mit mehr Innigkeit, mit mehr achtenswerter Beschränkung, ja Beschränktheit sein Land und dessen konkrete Seinsform geliebt als dieser freie überlegene Geist?« Und er schließt den Abschnitt in seinem Buch mit folgenden Worten: »Man lese die Briefe Franz Joseph I. aus der gleichen Zeit nach — sie sind von Franz Schnürer veröffentlicht — und die Wesenseinheit, die Urteilsübereinstimmung zwischen Kaiser und Satiriker wird offenbar: bis in die Wahl der Ausdrücke, bis in die kleinsten Neigungen und Abneigungen.«

5. Im Jahre 1860 trat er als Pächter des Carltheaters zurück (er lehnte eine Erneuerung des Pachtvertrages ab) und nach einer Abschiedsaufführung, wo er Bruchstücke aus seinen berühmten Rollen noch einmal zum Ergötzen des aus-

verkauften Hauses gab, begab er sich nach Graz, wo er in stiller Behaglichkeit seinen Lebensabend zu verbringen gedachte. Man darf mit Fug und Recht vermuten, daß Nestroys Abgang vom Wiener Volkstheater ein großes und aufrichtiges Bedauern beim Publikum ausgelöst hat; denn wir können konstatieren, daß mit Nestroys Scheiden auch die alte, lebendige Wiener Posse zu Grabe getragen wurde. Das Carltheater mit den beiden unsterblichen Volkskomikern, welche für Jahrzehnte die erkorenen Lieblinge des Publikums waren und blieben, starb ab und erstand mit verändertem Antlitz als Theater am Kai wieder unter der Direktion von Treumann.

Die neue Form des Theaters erforderte auch einen neuen Namen: das Theater war hinfort bekannt unter dem Namen seines Direktors: »Treumann-Theater«. Die von Deutschland und von Frankreich herbeigeschaffte neue heterogene Importware, die schon zu Nestroys und Carls Zeiten gelegentlich die Bühne überschwemmte, doch nie siegreich behauptete, wurde von nun an unter der neuen Direktion bestimmend; einzig und allein Offenbachsche Operetten wie »Orpheus in der Unterwelt« bedeuteten rühmliche Inszenierungen. Nestroy hatte seit dem Ende der fünfziger Jahre wesentlich zum Erfolge dieser Operette beigesteuert.

In Graz richtete er sich in einer hübschen Villa am Fuße des Schloßberges behaglich ein, und kurz nach Amtsniederlegung war er fest entschlossen gewesen, sich nun ganz dem Ruhestand zu widmen. Dennoch bedeutete ihm das Theater zu viel und seine Bühnenbegeisterung war zu rege, als daß er endgültig der lieb gewordenen Gewohnheit seines Berufes hätte entsagen können. So nahm er die Einladung zu Gastspielen in Wien von seinem Freund Treumann gerne an und gestaltete unter ungeheurem Andrange des Publikums die Rollen, die er selbst hatte wählen dürfen. Seine Wertschätzung der neuen Kunstrichtung wird durch den Umstand bewiesen, daß er in nicht weniger als drei Offenbachiaden erfolgreich mitwirkte. Als Knierim verabschiedete er sich — unwissend, ob endgültig — vom Wiener Publikum und zwar am 4. März 1862, in einer Rolle also, in der er ihm vor einigen Jahrzehnten zum erstenmal seine neue Kunst und seine spezielle Komik geoffenbart hatte. Noch im gleichen Jahre, am 29. April, trat er in Graz in einer Wohltätigkeitsaufführung auf und spielte den Willibald in den »Schlimmen Buben«. Vierzehn Tage später fühlte er sich unwohl, Lähmungen zeigten sich, seine Lebenskraft verließ ihn zusehends; zehn Tage später verschied er nach zweitägigem Todeskampfe. Nestroys Leiche wurde nach Wien überführt und unter großer Anteilnahme der ganzen Bevölkerung zur letzten Ruhe bestattet. »Die Trauer um Nestroy war tief und aufrichtig, sein Tod rief eine noch größere Bewegung hervor als fünf Jahre vorher der Tod von Wenzel Scholz. Man fühlte, eine Epoche war abgelaufen« (Rommel S. 353).

Bei der Lebensbeschreibung Nestroys kamen wir gelegentlich auf seinen Charakter zu sprechen. Runden wir der Vollständigkeit halber das Bild ab. Wir hatten erwähnt, daß Nestroy kein Literat im herkömmlichen Sinne war und keinen Wert legte auf freundschaftlichen Kontakt und geselligen Umgang mit anderen Bühnenautoren. Dennoch besuchte auch Nestroy gerne ihre Stammcafés. Gegenüber Unbekannten war er nicht nur verschlossen, sondern auch in hohem Maße befangen, und trat der Fall ein, daß er sich mit einem Fremden zu unter-

halten hatte, dann zeigte er sich rührend hilflos. Hatte er aber einmal Freunde und Bekannte um sich, von denen er volles Verständnis erwarten konnte, dann entfaltete er sich zum packendsten Erzähler und geistreichsten Plauderer.

So berichtet Frankl von ihm, daß er im Gespräch witziger als in den Possen sein konnte. Da leuchtete sein Auge, es funkelte beim Aufblitzen seiner Witzesworte und eine vielsagende Handbewegung sekundierte genau wie auf der Bühne seine Bonmots. »Seine pessimistische Weltanschauung, seine scharfe Beobachtungsgabe, sein satirisch gestimmter Geist, die Originalität seiner oft frappanten Ausdrucksweise machten ihn zum interessantesten Gesellschafter seiner Freunde«. Gegenüber allen Menschen, Bekannten und Unbekannten, zeigte er sich übertrieben zuvorkommend und bescheiden. Der Mensch Nestroy, der mit einer solch milden Güte begabt war, ängstlich bemüht, keinen Menschen in seiner Person irgendwie zu verletzen, konnte als Satiriker auf der Bühne mit beißendem Hohne den Menschen als erbärmlichste Karikatur hinstellen.

War Nestroys Verhalten im bürgerlichen Leben, das so sehr vom Geiste seiner Kunst abstach, nur das Resultat menschlichen Taktgefühls und äußerlichen Anstandes? Lag sein eigentliches Wesen tiefer, nämlich dort, wo der überzeugte Pessimist die Lauge seines, wie man behauptet hat, verletzenden Zynismus bereitete? Rommels Erklärung scheint sehr stichhaltig, die besagt, daß seine äußere Lebensform nur eine Art Schutzhülle für seine andersgestimmte, sehr von Spannungen geladene und von Konflikten bedrohte Seele darstellte. Anderseits dürfen wir nie übersehen, daß alle Mitarbeiter Nestroys mit ihm durch ein ehrlich gemeintes, festes Freundschaftsband bis zu seinem Lebensende unverbrüchlich verbunden blieben. An Güte ließ er es ihnen gegenüber nie fehlen. Die Briefe sind ein hinlängliches Zeugnis dafür und viele Äußerungen seiner Zeitgenossen bestätigen unsere Annahme.

Es gehörte zu den wesentlichsten Eigenschaften von Nestroys schauspielerischer Kunst, nie nach Beliebtheit, nach Popularität beim Publikum zu haschen. Wir wissen auf Grund von Erzählungen, daß er sich nicht scheute, tief in die Arena anklagender Satire hinunter zu steigen und der anwesenden Masse das unverfälschte Bild ihres wahren Wesens vorzuhalten. Er wurde dafür von ihr empfindlich bestraft, denn lärmende Ablehnung brauste seinem Spiele entgegen; aber den Tonfall beibehaltend, biß er den Zorn in sich hinein und bewies eine grimmige Verachtung der Menge, wenn sie seine Schläge mit Pfiffen und Poltern beantwortete. Nicht selten stieg die Spannung zwischen dem Hexenmeister auf der Bühne und der revoltierenden Kollektivseele bis zu den Grenzen des Erträglichen, dem Blitze von oben antwortete ein Donnerrollen von unten. In solchen Situationen bewies Nestroy eine gewaltige Seelenstärke, da er in kritischen Lagen aushielt und sein Spiel konsequent zu Ende führte.

Nestroy war ein Künstler von höchster Individualität, einer Individualität, die sich nie verleugnete und die auch vermöge ihrer Suggestionskraft das Publikum formen, nach seinem Sinne, seinem Geiste zu gestalten verstand. Man gewöhnte sich allmählich, seine oft scharfen Äußerungen zu ertragen, so daß Nestroy nicht nur zum Theaterliebling des Wiener Publikums, sondern auch über den Bühnenraum hinaus zu einem Vertreter seiner Zeit wurde. Frankl berichtete in der Schrift »Nestroy und die Lokalmuse«: »Ein neues Trauerspiel erregt

lange nicht die Sensation, wie die Aufführung eines nestroyschen Stückes. Es wird Gegenstand der Konversation, man zitiert seine Witze und spricht in seinen Redensarten, auf dem Klavier der Fräuleins liegen die Couplets.« — »Worte, von Nestroy geprägt, drangen in die Gesellschaft, wurden von ernsten Männern zitiert.«

Vergegenwärtigen wir uns abschließend Nestroys Schauspielkunst, seine »vis comica« und deren Entwicklung von den Anfängen bis zum Tode ihres Trägers. Was wir von seiner ungemein suggestiven Mimik und Gestik wissen, erfahren wir nicht aus dem vorliegenden Wortkunstwerk, den Zauberspielen, Parodien, Volksstücken und Possen. Wir sind hier ganz und gar auf die Äußerungen der Zeitgenossen und auf die uns erhaltenen Photographien angewiesen.

Übereinstimmend stellen die uns erhaltenen, von verständnisvoll einfühlenden Presseleuten stammenden Beschreibungen drei Perioden seiner Kunst fest: den jugendlichen Stil, die hohe Form seiner Reifejahre und den Altersstil. Schon zu Beginn seines Auftretens in den ihm gemäßen Rollen trat seine neue Kunst in scharfen Kontrast zu der damals allgemein üblichen und beliebten Komik, wie sie Wenzel Scholz am reinsten verkörperte. Sie war harmlos lustig und reihte sich würdig an die Staberl, Thaddädl, Kasperl und Hanswurstfiguren der Vergangenheit. Schon im Grazer »Eulenspiegel«, wo er den »Nazi« spielte, hebt sich Nestroys Komik von der seines Freundes ab durch die Doppeldeutigkeit und Hintergründigkeit des Witzes, dessen geistiger Gehalt durch entsprechende Mimik und Gestik klar sichtbar wurde. Mir scheint, er deutete damit, besonders mit dem »Sansquartier« und dem Knierim (samt ihrer Abfolge von Stück zu Stück) einen möglichen Wesenszug der menschlichen Existenz an, nämlich die Verworfenheit des Charakters und die Gefährlichkeit der Schufterei. Unbarmherzig leuchtete Nestroy hinein in den seelischen Zustand dieser beklagenswerten Gestalten; wir verstehen gut, wenn manche Kritiker ihm warmes, menschliches Gefühl absprachen und ihm eine Herzlosigkeit ohnegleichen vorwarfen. Daher auch die Zurückhaltung des Publikums. Alle seine Vorgänger stellten ihre Kaspars und Staberls kindlich, triebhaft sinnlich, harmlos naiv und rührend hilflos dar. Sie besaßen in ihrer Unzulänglichkeit einen Zug von Charme und Liebenswürdigkeit. Ihre Charakterfehler, Feigheit und Unzurechnungsfähigkeit mochte man gerne verzeihen. Anders war es mit Nestroys Gestalten. Manche von ihnen besaßen einen deutlichen Zug ins Schuftige, vor dem man sich zu hüten hatte. Was Nestroy damit bezweckte, war nicht nur das Böse im Menschen sichtbar zu machen, sondern das Publikum vor der Möglichkeit solch gefährlichen Verhaltens zu warnen. Er übte dabei weniger eine zynische Funktion aus als vielmehr eine moralisierende. Wir dürfen nicht vergessen, daß wahre Satire (deren Vorhandensein wir bei Nestroy annehmen dürfen) nie reines, tendenzloses Spiel ist, sondern immer im Namen eines wenn auch latenten sittlichen Gewissens auftritt. (In diesem Sinne sei das Wort »moralisierend« verstanden.) Die Zuschauer waren weniger begeistert von seinem Spiel als vielmehr betroffen, denn es wirkte auf sie durch seine Schärfe aufwühlend und beunruhigend. Doch ist zu sagen, daß Nestroys bis zur Karikatur verzerrte Gestalten öfters ohne menschliche Basis blieben und daher in ihrer Gemeinheit, die sich zudem aufreckte und den Ton der Großsprecherei annahm, abstoßend wirkten.

Die Kritiken des Pragers Bernhard Gutt übertreffen alle Schilderungen von Nestroys Darstellungsstil durch ihre Feinheit der Beobachtung. Gutt war es, der uns Kunde gab von den drei Entwicklungsphasen des Schauspielers; er tat dies mit Hilfe der »lebenslänglichen« Rolle des Knierim, also an jener Rolle des »Lumpazi«, die Nestroy sein Leben lang immer wieder gespielt hatte. Gutt schreibt in der »Bohemia«: »Mit dem bloßen Blicke erzielt Herr Nestroy Effekte, die anderen beim Aufgebot aller Kräfte unerreicht bleiben.« Speidels berühmte Schilderung in »Ein Wiener Stammbuch« darf hier nicht übersehen werden: »Ein weitläufig unbeholfener Mann in einem altmodischen, langen Rock mit Kummetkragen, trug eine weit herabfallende geblümte Weste mit großen Taschen, in die er beim Gespräch die Hände tauchte, und eine bunte Halsbinde mit einem kräftigen roten Stich vollendete den kleinbürgerlichen Anzug. Das Gesicht stark gerötet, mit deutlich eingedrückten Spuren des Lebens und der Bühne, kein schöner Zug, aber alles gescheit, und unter den fliegenden Augenbrauen stachen und lärmten ein Paar kluger und dreister Augen. Sprache: Die Wiener Mundart, welche sich der Schrift anzunähern suchte und dadurch doppelt dem Dialekt verfiel.« Wenn auch diese Beschreibung des Bürgers Nestroy vielleicht der Wahrheit nicht ganz entspricht, so zeigt sich dennoch darin jener charakteristische Zug, der Nestroy zum unerreichten Karikaturisten und Satiriker befähigte.

In berühmten Sätzen schilderte Speidel anderswo die Gewalt von Nestroys Mimik: »Beinahe beredter noch als seine Dialektik war sein stummes Spiel, mit welchem er alle Voraussetzungen des Zensors durchkreuzte. Durch ein Aufzucken der Stirn und der Augenbrauen, verbunden mit einem Niederzucken der Oberlippe und des Kinns — ein Mienenspiel, das sich nicht schildern läßt — gab er seiner Rolle einen Zusatz von Gedankenstrichen, aus welchen sich noch ganz anderes heraushören ließ, als was wirklich gesprochen wurde, und da, wo die Darsteller der einstigen italienischen Kunstkomödie mit Worten improvisiert hatten, improvisierte er noch weit drastischer durch Schweigen.« — Die erste Phase seines Stiles zeichnete sich, wie schon erwähnt, durch Keckheit und Abenteuerlichkeit aus. Seine Tendenz zur Karikatur und zu Sarkasmus, der besonders seinen Dialog auszeichnet, wurde aber öfters als Effekthascherei aus Mangel an angeborener, natürlicher komischer Begabung mißdeutet.

Die Widerlegung dieser Ansicht erbrachte sein Reifestil, der gerade mit der Mäßigung eine verstärkte Wirkung erzielte. Als Frdr. Beckmann Nestroy im Jahre 1846 seinen realistischen Knierim der zweiten Periode spielen sah, fiel ihm dieser »ruhige, politisierende, schnapsende Berliner Handwerksbursch« auf, der das »Kecke« des Urknierim verloren hatte, »das Zerrbild der ungeschlachten Gemeinheit, der liederlichen Trunkenheit. Diese objektivere zweite Komik Nestroys beschreibt Gutt im Sommer 1844 folgendermaßen: »... jetzt hat Nestroy hie und da die Farben gemildert, ohne die Rollen umzugestalten; was ihr aber ein ganz neues Aussehen gibt, ist der von Anfang bis zu Ende durchklingende Ton einer gewissen Biederkeit, die selbst in dem wüstesten Leben nicht untergeht. Hierdurch hat er den Charakter gerettet und den Punkt gewonnen, an dem er seine spätere Besserung, der Zuschauer seine Teilnahme knüpfen kann. Die komische Kraft hat durch diese Vermenschlichung nicht verloren, sondern gewonnen, denn

unser Widerwille tut nicht mehr wie sonst, gegen jeden drastischen Effekt Einsprache...«, und er schließt: »... Herrn Nestroys Komik strömt nicht mehr so überschäumend dahin als sonst, aber sie hat sich ausgetieft und ist eben dadurch mächtiger.« Seine Gestalten wurden durch diese Mäßigung und Ausebnung der grellsten Kontraste wahrer und kerniger, weil menschlicher, und das Dämonische seiner Jugendsatire erhält einen besänftigenden Schimmer von Humor und Bonhomie. »Die alte Kraft übt er jetzt mit einer Milde und Reife, im Dienste wahrhaft dichterischer Zwecke, daß er für seine Sünden vollauf Genugtuung gibt« (Bernhart Gutt).

Es ist begreiflich, daß Nestroys früheres, einzig und allein auf Kampf eingestelltes Verhältnis zum Publikum an Wärme gewinnt und dasselbe ihm nun dauernden Applaus gewährte. Als Nestroys neue Komik langsam den Sieg über die Zuschauermassen errang, stieß die Presse mit ihrer Kritik in das entgegengesetzte Horn. Er wird von ihr der »Napoleon der Gemeinheit« genannt, der zwar Witz und Leben, aber keinen Geist und kein Gemüt und keinen Funken von Sittlichkeit zeige. Man hält ferner Nestroy vor, »zwei der kostbarsten Kleinode des Volkstheaters geraubt zu haben, sittliche Grundanschauung aller Dinge und gläubiges Vertrauen gegen Menschen« (Gutzkow in »Wiener Eindrücke«). Eine ausgesprochene Kampagne wurde gegen Nestroy ausgelöst, die aber das Wiener Publikum nicht im geringsten beeinflussen konnte. Zwei Urteile wiegen sämtliche Angriffe der Literaten auf, die aus dem Munde des hohen Adels stammen und zwar von der Fürstin Melanie Metternich und vom ultralegitimistischen Fürsten Friedrich Schwarzenberg, Urteile zweier Persönlichkeiten, die beide nichts von der Nestroy vorgeworfenen »Gemeinheit« verspürten. Erstere schreibt: »Da Clemens (der Staatskanzler) ein wenig Muße hatte, so sahen wir uns ein neues und sehr hübsches Stück auf der Wieden an, den ‚Lumpazivagabundus'; Carl, Scholz und Nestroy, die besten Komiker, welche wir besitzen, spielen zusammen und leisten Vortreffliches. Wir unterhielten uns trefflich.« Und Schwarzenberg gesteht in seinem »Wanderbuch eines verabschiedeten Lanzknechtes« (von Karl Kraus in der »Fackel« erwähnt), kein Lustspiel habe ihm mehr Stoff zum Denken gegeben als »Zu ebener Erde und ersten Stock«, womit er so ganz im Gegensatz steht zu dem Fehlurteil eines Seidlitz.

Nestroys Altersstil knüpfte insofern wieder an seine Jugendperiode an, als seine Darstellung parodistisch wird. Die völlige Gebundenheit an sein Ich, seine Neigung zur Selbstdarstellung wird wieder sichtbarer, nur scheint sie diesmal aus einer zentralen Menschenverachtung herauszuquellen. Er ist jetzt weniger lärmend als in der ersten Periode und seine Satire wirkt feiner und nuancierter. Den Humor, den er in der zweiten Stilphase herausgebildet hat, bewahrte er sich auch jetzt. Man kann sich vorstellen, daß sein spätes Spiel ungemein nuanciert, vieldeutig und bunt schillernd sein mußte, daß es alle Stufen komischer Gestaltung wie in einem ununterbrochenen Filmstreifen durchläuft und den Zuschauer durch den pausenlosen Strom der komischen Intuitionen immer in Erregung und Spannung hält. Die »Wiener Zeitung« charakterisiert Nestroy als den größten Karikaturisten, den wir je gesehen haben. Es bedurfte für jeden einige Zeit, sich an diese zuerst abstoßende Weise zu gewöhnen, an diese seltsame Mischung von Bonhomie, Satire und rücksichtsloser Keckheit. Aber niemand widerstand sei-

nem unbeschreiblichen Ausdruck von Unbefangenheit in seinen Zügen, wenn er den gewagtesten Dingen eine mit dem stehenden ‚Na ja' eingeleitete harmlose Deutung gab«. Und A. Silberstein in der »Oesterreichischen Zeitung«, 1861, schildert Nestroy folgendermaßen: »... vom Scheitel bis zur Sohle eine lebende Karikatur, die aber blitzartig die Linien der Natürlichkeit erscheinen und verschwinden läßt, die Wirkung dadurch außerordentlich erhöhend ... er hat eine merkwürdige, unerreichte Gabe: durch eine einzige Mundfalte, ein einziges Augenzucken die ganze geistige, ironische Höhe neben der scheinbar tiefdümmsten Rede anzudeuten ... mit seinen agilen Händen und Beinen steht er plötzlich als Sieger über allen und allem auf der Bühne, es liegen, nur dem geistigen Auge sichtbar, Menschen, Dinge, Verhältnisse, kunterbunt durcheinander geworfen, ihm zu Füßen — der Applaus raset ihn zum Schluß heraus, seine lange Gestalt knickt in zwei Hälften, er lächelt — selbst da weiß man oft nicht: dankt Nestroy wirklich oder ironisiert er das Herausrufen und das Kommen!«

Aus diesen Darlegungen geht unzweifelhaft hervor, von welch eminenter Kraft sein Spiel gewesen sein mußte und wie seine Charakterisierungskunst bis zu den letzten gewagtesten Möglichkeiten des Ausdrucks vorstieß. Er schwang sich über alle bisherigen Kasperl und Staberl hinaus, die sich mit dem drolligen Spaß schon zufrieden gaben, nichts war mehr körperhaft plump an ihm, sondern äußerst beweglich und gleichsam elektrisierend. Nicht nur das Wort, das, zum Witze entzündet, suggestiv funkelte und zu neuen, bisher unbekannten Dimensionen blitzschnell hinführte, war geistgeladen und explosiv, sondern auch schon die Mittel niederer Komik, das Mienenspiel und die Klaviatur der Gliedmassen werden nicht mehr nur vom Animalischen der Hanswurstkomik getragen, sondern standen im offensichtlichen Dienst eines Ausdruckswillens mit höheren Ansprüchen, einer geistvollen Aussage von weltanschaulicher Bedeutung.

IV. Theorie über Komik, Satire und Humor

1. Wenn wir einige Theoretiker über das Wesen des Komischen und über die Ursprünge des Lachens befragen, so stellen wir fest, daß ihre Aussagen sich mit letzten philosophischen Fragestellungen verbinden.

Schon die *Romantiker* fanden an diesem menschlichen und künstlerischen Phänomen einen unerschöpflichen Gegenstand. Jean Paul darf hier wohl als ihr Exponent und ihr Wortführer bezeichnet werden. Nicht weniger als 111 Seiten, also etwa ein Fünftel des Buches nehmen seine Erörterungen über das oben erwähnte Problem in der berühmten »Vorschule der Ästhetik« ein. Er untersucht vorerst die verschiedenen Erscheinungsformen des Lächerlichen, setzt sie ab von ihrem Gegenteil, dem Erhabenen, und kommt von der Wesensdefinition des Komischen zur Frage: was ist humoristische Poesie? Er begründet hierauf kraft seiner ins Absolute vorstoßenden Ergründung ihres Wesens ihre Überlegenheit gegenüber der »plastischen Poesie«, die wir heute die klassische nennen, und identifiziert humoristische Poesie mit der romantischen. Er legt hierauf die drei Wesensmerkmale dieser Poesie dar, die er in der »vernichtenden oder unendlichen Idee des Humors«, in der »absoluten Subjektivität« und in der »humoristischen Sinnlichkeit« findet. Andere Gattungen des Komischen sind für ihn die Ironie, die Laune oder das lyrische Komische und das Burleske. Schließlich schreitet er zur Wesensbestimmung des Witzes, hebt ihn ab vom Scharfsinn und Tiefsinn und entdeckt zwei Formen des Witzes, den unbildlichen, abstrakten Witz und den bildlichen Witz, an dem »die Phantasie den überwiegenden Anteil« hat. Auch möchte er beweisen, wie gerade für den Deutschen eine witzige Kultur von Notwendigkeit wäre. Er behauptet, sie fehle beim gemeinen Volke und es wäre wünschenswert, wenn sie von einigen wenigen Genies des Witzes zur gemeinen Bürgerschaft hinunter steige und Besitz der gesamten deutschen Nation würde, wie dies in Frankreich der Fall sei. Wir werden später des näheren noch auf seine Darlegungen zu sprechen kommen. —

Jedes Volk hat seine Spaßmacher und Witzvögel. Schon die Antike übte sich in der Kunst des Lachenmachens. Aristophanes darf hier nicht nur als Vertreter antiker komischer Weltgestaltung, sondern schlechthin als der Stammvater der Satiriker der folgenden Zeiten angesehen werden. Dennoch scheint im allgemeinen die Antike jener spirituellen Komik entbehrt zu haben, die in späteren Kulturepochen möglich sein konnte. Auf jeden Fall konnte ihr Lachen nie so tief gehen und nicht so nuanciert sein wie das folgende christlich europäische. Diese Ansicht unterstützen die Überlegungen Baudelaires, die den letzten Grund des

Lachens zu erhellen versuchen. Seine Ausführungen über «l'essence du rire« loten in theologische Tiefen und gelangen zu Erkenntnissen, die uns erschrekken oder zumindest uns eine strenge Zucht des Lachens auferlegen. Auch streift er hiemit absolute Fragestellungen wie Jean Paul, mit dem einzigen Unterschied, daß dieser das Absolute im eigenen romantischen Subjekt verankert, Baudelaire hingegen als gläubiger Christ die Ausrichtung nach der Heiligen Schrift hin vollzieht. Der »esprit gaulois« des abendländischen Westens hat nicht nur würdige Vertreter im Bereich der Satire (wir denken hier an Rabelais und an Molière), sondern hat auch einen modernen Interpreten gefunden, der vom Boden philosophisch-psychologischer Fragestellungen aus versucht, zum Wesen des Lachens vorzustoßen. Wir meinen hiermit Bergson. Seine systematischen Ausführungen bilden ohne Zweifel trotz allen Vorbehalten, die wir seiner Theorie gegenüber machen müssen, einen Markstein aller wissenschaftlichen Bemühungen um dies reichhaltige Thema. Er war mit seiner Philosophie des »Elan vital« auch wirklich dazu berufen, manch unbestimmten Ahnungen zur klaren Erkenntnis zu verhelfen und ihr letztgültige Formulierungen zu verleihen. Der Mensch lacht nicht, wenn er sich allein befindet, es sei denn, er lache im Zustande des Wahnsinns, und auch dann wähnt er eben irrtümlicherweise jemanden, ein menschliches oder mindestens anthropomorphes Wesen bei sich. Unerschöpflich ist das Attribut für das Leben, für das, wie Bergson richtig sagt, ewig fließende und unwiederholbar sich ereignende, schöpferische Leben. Und im menschlichen Leben offenbart sich nach Bergson in gleicher Weise vielfältig, schillernd und nie ganz erfaßbar das Lachen. Es ist soziologisch bedingt und erfüllt eine gesellschaftliche Funktion. Wir werden auch bei Bergson noch länger verweilen.

Die Psychoanalyse, die auf jede seelische Äußerung eine Erklärung suchte, hat sich ebenfalls mit dem Lachen beschäftigt. So finden wir bei Freud, dem Schöpfer dieser Schule, eine Theorie über den Witz, die sich aus seinem System ergab. Wir werden sie noch bei der Erklärung des Nestroyschen Witzes heranziehen.

Weiter wären verschiedene Theoretiker aufzuzählen, nicht zuletzt die Phänomenologen, deren Verdienste um die weitere Erhellung des Problemkreises nicht unbedeutend sind; jedoch liegt es nicht im Sinne dieser Arbeit, hierin Erschöpfendes zu bieten. Sie möchte einzig darlegen, wie gerade für uns Moderne dies zutiefst menschliche Phänomen viele Denker der verschiedenen Richtungen, vom dezidierten Materialismus über den Subjektivismus und Idealismus bis zur »unwissenschaftlichen« Gläubigkeit, beschäftigt hat und noch beschäftigen wird und daß die brennendste Frage: »Was ist der Mensch?« die seit Kant die abendländische Menschheit nicht mehr losgelassen hat, bei diesem Phänomen nicht stillstehen darf. Es ist angebracht, zwei weitere Namen zu nennen, nachdem wir die Frage um das Wesen des Menschen aufgeworfen haben: Theodor Haecker und Joseph Sellmair. Sie beide stellen sich als gläubige Christen vor diese Problematik, und wir sind nicht überrascht, wenn sie, wie es schon bei Baudelaire geschah, mit christlichen Lösungen hervortreten. Sellmair hat seine Begriffsbestimmungen in seinem Buch »Der Mensch in der Tragik« niedergelegt, und Haecker führt uns mit bewundernswerter Sprachkunst zu einer beglückenden Ansicht des Humors, den er mit dem europäisch-christlichen Huma-

nen in Verbindung setzt. Hinter seinen Ausführungen ist ein großer, seine eigenen Gedanken beflügelnder Geist erkennbar: Sören Kierkegaard, dem er hierin wesentliches verdankt. In seinem Dialog über die Satire streiten sich Satiriker und Freund über die Berechtigung dieser menschlichen Waffe. Glaube, Hoffnung und Liebe, diese drei Größen christlicher Existenz, werden zur Beurteilung der Satire und zu ihrer Legitimierung im Raume des Christlichen als letzte Kriterien herangezogen.

2. Fragen wir vorerst unseren Gewährsmann aus der Reihe der Romantiker, was er uns über das Lächerliche, über Komik und über ihre Erscheinungsweisen zu sagen hat: Jean Paul beginnt mit der Feststellung, daß »das Lächerliche von jeher nicht in die Definitionen der Philosophen gehen wollte, bloß weil die Empfindung desselben so viele Gestalten annimmt, als es Ungestalten gibt; unter allen Empfindungen hat sie allein einen unerschöpflichen Stoff, die Anzahl der krummen Linien«. Unser Autor erkennt richtig, daß das Lächerliche aus einer Art von »Ungereimtheit« entstehen müsse, jedoch grenzt er diese genauer ein, wenn er sagt, daß ein Irrtum an und für sich nichts Lächerliches ist, so wenig als eine Unwissenheit, sonst müßten die verschiedenen Religionsparteien und Stände einander immer lächerlich finden. Der Irrtum müsse sich vielmehr durch ein Bestreben, durch eine Handlung erweisen können. Ein anderes treffliches Beispiel, wie ein Irrtum erst dann komisch wirkt, wenn er sich in einem Zustande oder einer Handlung äußert, ist dasjenige vom gesunden Menschen, der sich für krank hält, aber erst dann komisch wird, wenn er wichtige Vorkehrungen gegen seine Not trifft. Der einfache Kontrast zwischen subjektiver Idee und wirklicher Tatsache ist aber für Jean Paul nicht einzige Wurzel des Komischen. Hinzu tritt der Mensch, der ihn als solcher erkennt und darob lacht. Erst durch ihn wird der »anschaulich ausgedrückte endliche Irrtum« zu einer »unendlichen Ungereimtheit«. Er bietet uns hiefür ein Beispiel aus Cervantes »Don Quijote«: »Wenn Sancho eine Nacht hindurch sich über einem seichten Graben in der Schwebe erhielt, weil er voraussetzte, ein Abgrund klaffe unter ihm, so ist bei dieser Voraussetzung seine Anstrengung recht verständig, und er wäre gerade erst toll, wenn er die Zerschmetterung wagte.«

In den folgenden Gedankengängen vollzieht Jean Paul nun den Schritt von der objektiven Anschauung der Dinge zum absoluten Subjektivismus, und er glaubt daher, den letzten Grund des Lachens eben in seinem »Ich« gefunden zu haben. Er fährt fort: »Warum lachen wir gleichwohl? Hier kommt der Hauptpunkt: wir leihen seinem Bestreben unsere Einsicht und Ansicht und erzeugen durch einen solchen Widerspruch die unendliche Ungereimtheit; zu dieser Übertragung wird unsere Phantasie, die hier bei dem Erhabenen der Mittler zwischen Innerem und Äußerem ist, ebenfalls wie bei dem Erhabenen der Mittler nur durch die sinnliche Anschaulichkeit des Irrtums vermocht. Unser Selbstbetrug, womit wir dem fremden Bestreben eine entgegengesetzte Kenntnis unterlegen, macht es eben zu jenem Minimum des Verstandes, zu jenem angeschauten Unverstande, worüber wir lachen, so daß also das Komische, wie das Erhabene, nie im Objekte wohnt, sondern im Subjekte.« — »Daher können wir eine und die-

selbe ... Handlung belachen oder billigen, je nachdem wir unser Unterschieben anbringen oder nicht.«

Noch ein Element gehört laut Jean Paul zur komischen Wirkung: die Allmacht und Schnelle der sinnlichen Anschauung. Warum lachen wir, wenn jemand die Strümpfe an Wolken trocknen will? Jean Paul antwortet, daß einzig »die sinnliche Plötzlichkeit des Widerspruches zwischen Mittel und Zweck den flüchtigen Glauben uns aufdrängt, daß ein Mensch wahre Regenwolken zu Trockenseilen gebrauche«. Je mehr sich nun das Wesen, über das sich unser Lachen verbreitet, von der Sphäre des Verstandes entfernt, um so schwieriger wird es komisch. So sehen wir, wie vollendete Dummheit oder Verstandeslosigkeit nur mehr schwer lächerlich wird, weil sie uns das Leihen unserer kontrastierenden Einsicht erschwert. So lachen wir nur dann über die Tiere, wenn sie uns Analogien zu unserem menschlichen Handeln finden lassen. Mit Recht folgert Jean Paul weiter, daß das Lächerliche mit dem Verstande der lächerlichen Person wächst.

Der romantische Ästhetiker bietet uns großartige Einsichten dar, denen wir uns weitgehend anschließen dürfen, mit dem einzigen Vorbehalte, daß Komik nicht nur dann entsteht, wenn wir vermöge unserer geistigen Freiheit der Handlung eines Mitmenschen unsere kontrastierende Idee unterlegen und erst dieser Akt in uns das Lachen loslöst. Auch dürfen wir nicht annehmen, daß seine Einsichten schon Wesensdefinitionen sind. Bergson überzeugt uns ebensosehr, wenn er von anderer Seite die Problematik des Komischen beleuchtet. Es geht auch hier weniger um einen absoluten Wahrheitsanspruch einer einzigen Theorie als vielmehr um die Erhellung der vielgestaltigen Problematik dieses Gegenstandes.

3. Sehr einleuchtend erscheint uns auch Jean Pauls Darlegung über die Satire. Er sagt: »Das satirische Reich ist, als die Hälfte des moralischen, kleiner (wie das Komische), weil man nicht willkürlich verhöhnen kann. Das Lachende ist unendlich groß, nämlich so groß, als das des Verstandes oder der Endlichkeit, weil zu jedem Grade sich ein subjektiver Kontrast erfinden läßt, der kleiner macht.« Seine hohe Ansicht von Humor, den der Romantiker jeder wahren Poesie zugrundelegt, verleitet jedoch unseren Autor zu einer unrechtmäßig abschätzenden Haltung gegenüber der Satire. Jean Paul setzt den »freien Scherz« der »gefesselten Anspielung« entgegen. Wahren Humor erkennt er bei den ernsten Spaniern und Engländern, und zudem vornehmlich bei den Geistlichen — wir denken an Lope de Vega, an den Deutschen Abraham a Santa Clara und an den schwermütigen Swift. — Satirische Grundhaltung, die sich mit Witz, »dem Gleichmacher der Dinge«, verbindet, schreibt er vornehmlich den Franzosen zu. Er leugnet also eigentliche komische Kraft der Satire und spricht wahren Humor vor allem dem Alter zu, der »mitten in seiner kaltnebelnden Trübe wie ein Nachsommer die komische Heiterkeit heiter einspielt«.

Die Liebe zum wahren Ernste und zum hohen heiteren Humor scheint Satire nicht zu ertragen, jedoch dürfen wir der weniger sympathischen Gattung gegenüber nicht so ungerecht verfahren wie Jean Paul, und da wird uns, wenn auch nur eine Strecke weit, später Theodor Haecker weiterhelfen. Wie richtig er die mittelalterlichen Fastnachtsspiele sieht, beweist die Stelle seines in dem

»Neujahrstaschenbuch von 1801« erschienenen Aufsatze; er schreibt: »Gerade in die andächtigsten Zeiten fielen die Narren- und Eselsfeste, die Mysterienspiele und die Spaßpredigten am ersten Ostertage, bloß weil da das Ehrwürdige noch seinen weitesten Abstand von diesen Travestierungen behauptete, wie der Xenophontische Sokrates vom Aristophanischen. Späterhin verträgt die Zweideutigkeit des Ernstes nicht mehr die Annäherung des Scherzes, so wie nur Verwandte und Freunde, aber nicht Feinde einander vor den komischen Hohlspiegel führen dürfen.« Verhält sich nicht unsere Feststellung von häufiger Parodie ernster und erfolgreicher Dramen der Wiener Theaterwelt analog zu Jean Pauls Beobachtungen? Wir dürfen auch nur mit einigem Zweifel Jean Paul recht geben, wenn er gegen Hobbes die Meinung vertritt, daß die komische Lust sich nicht, wie der Engländer meint, aus dem Stolze erklären läßt, sondern aus einer Gutmütigkeit, die sich öfters selbst in Reih und Glied der Belachten stellt. Jean Paul behauptet dazu, daß stolze Selbstvergleicher am wenigsten lachen, und daß der sich für nichts ausgebende Arlechino über alles, der stolze Musulmann über nichts lacht.

Zur Wesensbestimmung des Humors geht Jean Paul wie schon bei der Erfassung des Komischen vom Erhabenen als dessen Gegenteil aus, das er als das angewandte Unendliche definiert, was einleuchtend ist; man projiziere nur die Unendlichkeit des Himmels auf die endlos weite Meeresfläche. Statt daß das Unendliche sichtbar wird im Endlichen, wie es beim Erhabenen geschieht, wird sozusagen das Endliche anschaubar dem Unendlichen. Im Humor öffnet sich plötzlich die Weite des Unendlichen, nachdem noch im Komischen alles begrenzt und endlich war. Erst jetzt erfüllt sich das eigentliche Sehnen des Romantikers, weshalb Jean Paul auch die romantische Poesie als die humoristische Poesie benennt. Sie ist total und will nur das Allgemeine. Er sagt: »Der Humor als das umgekehrte Erhabene, vernichtet nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee... Für den Humoristen gibt es keine einzelne Torheit, keine Toren, sondern nur Torheit und eine tolle Welt...«, denn »... der Humorist nimmt lieber die einzelne Torheit in Schutz, den Schergen des Prangers aber samt allen Zuschauern in Haft, weil nicht die bürgerliche Torheit, sondern die menschliche, d. h. das Allgemeine, sein Inneres bewegt.« Für ihn sind Shakespeare, Cervantes und Swift die drei großen humoristischen Schriftsteller. Nach ihm erklärt sich die humoristische Milde und Duldung gegen einzelne Torheiten durch eben diese Totalität. Der Humorist verleugnet auch im Kleinen nicht seine Verwandtschaft mit der Menschheit; »... indes der gemeine Spötter (nach Jean Paul wohl auch der Satiriker), der einzelne, ihm fremde abderitische Streiche ... aufzählt und im engen, selbstsüchtigen Bewußtsein seiner Verschiedenheit ... desto wilder von seinem Pferde herab die Kapuziner-Predigt gegen die Torheit hält...« Sowohl der Humorist wie der Persifleur holen zum allgemeinen Spotte aus, aber mit dem großen Unterschiede, daß jener die Seele erwärmt, weil in seinem Scherz noch Liebe besteht, dieser erkältet, weil er herzlos ist. Beide sind vernichtend, doch in einem entgegengesetzten Sinne.

Wir glauben mit Jean Paul einig zu gehen, wenn wir den Unterschied beider darin sehen, daß der Humorist durch die Vernichtung des Endlichen das Un-

endliche, die absolute Idee sichtbar werden läßt, der gemeine Spötter aber mit der Vernichtung des Endlichen sich damit ins Nichts auflöst. Jean Paul führt den Humoristen eng an den Melancholiker heran, indem er sagt: »Wenn der Mensch, wie die alte Theologie tat, aus der überirdischen Welt auf die irdische herunterschaut, so zieht diese klein und eitel dahin; wenn er mit der Kleinen, wie der Humor tut, die Unendliche ausmißt und verknüpft, so entsteht jenes Lachen, worin noch ein Schmerz und eine Größe ist...« — »... Warum ist die unendliche Idee des Humors vernichtend?« frägt sich unser Autor noch einmal, um sie von der gewöhnlichen Persiflage abzuheben, und er gibt uns auch die Antwort: »Wie überhaupt die Vernunft den Verstand, wie ein Gott einen Endlichen, mit Licht betäubt, und niederschlägt, und gewaltig versetzt, so tut es der Humor, der ungleich der Persiflage den Verstand verläßt, um vor der Idee fromm nieder zu fallen.« Jean Paul endet mit einem kurzen belegenden Rückblick auf das Mittelalter, dessen abschließender Satz Resignation erkennen läßt. »Etwas drittes Ähnliches sind die humoristischen Narrenfeste des Mittelalters, welche mit einem freien Hysteron-Proteron, mit einer inneren geistigen Maskerade ohne alle unreine Absicht Weltliches und Geistliches, Stände und Sitten, umkehren in der großen Gleichheit und Freiheit der Freude. Aber zu solchem Lebenshumor ist jetzt weniger unser Geschmack zu fein als unser Gemüt zu schlecht«.

4. Ironie. »Es ist angenehm, zu bemerken, wieviel eine parteilose ruhige Kälte gegen die Poesie, welche man unseren besseren Kunstrichtern nicht absprechen darf, dazu beiträgt, sie aufmerksamer auf die Dichter selber zu machen, so daß sie ihre Freunde und Feinde unbefangener schätzen und ausfinden ohne die geringste Einmischung poetischer Nebenrücksicht. Ich finde sie hierhin, insofern sie mehr der Mensch und Gärtner als dessen poetische Blume besticht, nicht von den Hunden verschieden, welche eine kalte Nase und Neigung gegen Wohlgerüche zeigen, desgleichen gegen Gestank, die aber einen desto feineren Sinn (wenn sie ihn nicht durch Blumen abstumpfen, wie Hühnerhunde auf blühenden Wiesen) für Bekannte und für Feinde und überhaupt für Personen (z. B. Hasen) beweisen, anstatt für Sachen«.

Mit diesem etwas gesuchten Beispiel möchte uns Jean Paul zum Wesen der Ironie hinführen, von der er verlangt, daß sie ihre Behauptung mit einem gelehrten Scheine der Mäßigung, der Bescheidenheit, also mit ironischem Ernste vortrage. Ferner verlangt er von ihr, daß der subjektive Kontrast als der des Belachten verborgen und der objektive Kontrast als der des Lachenden umso mehr hervorgehoben werde. Daher wird sie, da gleichsam derjenige, der lacht, hinter das Objekt tritt, immer ernst erscheinen müssen, und ihre Bitterkeit wird von sich selber mit ihrer Kälte und Ernsthaftigkeit zunehmen auch ohne Willen, Haß und Zutun des Ironikers. Mit Recht darf deshalb Jean Paul die Swiftische als die bitterste bezeichnen, da sie die ernsteste ist.

Da uns diese abstrakte Wesenserklärung nicht ganz befriedigt, möchten wir zur Ergänzung Sellmairs 10. Kapitel seines anfangs erwähnten Buches beitragen. Wir müssen bei ihm, der aus theologischer Schau aus die Dinge betrachtet, uns bewußt sein, daß er als Christ und Gläubiger spricht. Er geht von der Mühsal und dem Leide des Menschen aus, die der Heide schon kraft seines

freien Menschentums relativ zu überwinden vermag. Das eine Mittel dazu ist Indifferenz und stoische Gleichgültigkeit. Eine höhere Stufe, aber noch nicht die ganze Freiheit, ist die Ironie, ein Schweben zwischen Scherz und Ernst, Scherz und Ernst zugleich der Wirklichkeit gegenüber. Der Ironiker, dessen Urbild Sellmair in der Gestalt des Sokrates sieht, weiß zwar um die dunklen Hintergründe der Welt, erhebt sich aber über sie durch freies Spiel. Doch lauert dahinter und schimmert durch die Skepsis und Resignation. »Die romantische Ironie«, sagt Sellmair, der sich der Sokratischen gleichsetzt mit dem einen Unterschiede, daß das menschliche Bewußtsein im Laufe der Kulturentwicklung um einige Grade nuancierter geworden ist, »die romantische Ironie hat in sich die Erkenntnis der Grenzen menschlicher Geisteskraft gegenüber den Rätselgründen der Welt. Aber sie hat sich bewußt auf das künstlerische Gebiet zurückgezogen und lebt sich hier aus der geistreich spielenden Auflösung der allzu strengen klassischen Form.«

5. Der Witz. »Fragmentarische Genialität« behauptet von ihm Jean Paul nach Schlegels Formulierung, und wir ersehen, welche Bedeutung er ihm dadurch beimißt. In der Witzeslust liegt eine Wissenskraft, daher im Witzkopf Funken von Genialität sprühen. Gerne stimmen wir ihm daher zu, wenn er dem Witz Wahrheitsgehalt zuerkennt. Wie Schönheit, des Witzes Schwester, ist er angeboren. Er ist eine ursprüngliche Schöpferkraft, deren Element das Erfinden ist, und zwar ein Erfinden von Relationen, die nicht sofort auf der Hand liegen. Entfernte Ähnlichkeiten zweier Dinge aufzudecken, gehört zur Kunst des Witzboldes. Witz beginnt daher dort, wo schon ein erstes, leichtestes Vergleichen zweier Vorstellungen unternommen wird.

Die Hinneigung zum Subjektivismus vollzieht jedoch Jean Paul auch hier konsequenterweise, wenn er schreibt, daß »die dritte Vorstellung, als der Exponent ihres Verhältnisses, nicht ein Schlußkind aus beiden Vorstellungen ist, sondern die Wundergeburt unseres Schöpfer-Ich, zugleich sowohl frei erschaffen als mit Notwendigkeit«. Als ob dies vielgerühmte und bestaunte »Schöpfer-Ich« alleine aus unerschöpflichen Tiefen des eigenen Selbst zu leben imstande wäre und zu seiner Bildung und seinem inneren Wachstum auf die Objektivwelt leichthin verzichten könnte! Dennoch möchten wir eine relative — nicht absolute wie der Romantiker anzunehmen geneigt ist — Originalität dem Genie nicht absprechen und auch zugeben, daß zu einem guten Witz Erfindungsgabe vonnöten ist.

Mit der feinen Kunst der Unterscheidung hebt Jean Paul den Witz ab von zwei anderen Gaben des Geistes, vom Scharfsinn und vom Tiefsinn, die es beide mit ähnlichen Operationen zu tun haben. Wenn der Witz das Verhältnis der Ähnlichkeit zweier Sachen anstrebt, so ist es die Aufgabe des Scharfsinnes, das Verhältnis der Ungleichheit, die unter größerer Gleichheit verborgen liegt, herauszufinden. Wenn der Witz, ähnlich dem Tiefsinn, zur Verbindung der Glieder strebt, so ist es das Anliegen des Scharfsinnes, aus ihrer äußerlichen Gleichheit ihre Ungleichheit zu entdecken. Der Witz synthetisiert, wogegen der Scharfsinn analysiert. Der Witz führt, ähnlich dem Tiefsinn, zum höchsten Sein, wogegen der Scharfsinn, der allein mit dem Verstand operiert, zum höchsten

Wissen gelangt. — Der eigentliche Witz, wie ihn Jean Paul sieht, findet mehr die ähnlichen Verhältnisse inkommensurabler Größen, d. h. die Ähnlichkeiten zwischen Körper und Geisterwelt und damit die Gleichung zwischen Innen und Aussen. Dies witzige Verhältnis wird (plastisch) angeschaut.

6. Das Phänomen des Lachens bis zu den letzten Ursprüngen zu erhellen und es auf den einen Quellgrund des Entstehens zurückzuführen, ist wohl noch keinem Theoretiker gelungen. Wenn wir sie alle sprechen lassen und ihre Meinungen einander gegenüber stellen zum Zwecke ihres Vergleiches, so müssen wir konstatieren, daß sie sich widersprechen. Die einen gehen von einem Apriori aus, und die andern wählen das Aposteriori, um von unten her, synthetisch, zum Kerne der Sache vorstoßen zu können. Zur ersten Methode scheinen sich Jean Paul und Henri Bergson entschieden zu haben. Den zweiten Weg haben jene Denker eingeschlagen, die von christlichen Voraussetzungen aus dem Phänomen auf sein »Ur« zu kommen versuchen. Baudelaire scheint eindeutig diesen Weg eingeschlagen zu haben. Weniger sich unmittelbar an die Heilige Schrift anlehnend, jedoch christlicher Anschauungen nicht weniger verpflichtet, sind Sellmair und Haecker. Mit der reinen Erfahrungswissenschaft arbeitend werden wir Sigmund Freud finden.

Lassen wir ganz kurz Baudelaire zur Sprache kommen, der uns vom Standpunkte des gläubigen Christen aus einige ernst zu nehmende Erkenntnisse gab. Seinem Essai »De l'essence du rire« stellt er ein bemerkenswertes Motto voran, das also lautet: »Le Sage ne rit qu'en tremblant«, was etwa so übersetzt werden kann: »Der Weise lacht nur mit Zittern.« Von diesem Weisen gibt er noch eine nähere Bestimmung, denn er schreibt: »Le Sage, c'est à dire celui qui est animé de l'esprit du Seigneur, celui qui possède la pratique du formulaire divin, ne rit, ne s'abandonne au rire qu'en tremblant.« Von diesem Weisen sagt er weiter aus, daß er das Lachen fürchte, so wie er auch die weltlichen Schauspiele fürchte. Er halte am Rande, an der Grenze des Lachens an, wie wenn er vor einer Verführung stünde. So hebt er ihn ab von der Welt und ihrem lachenden Treiben (man denke hier vielleicht an den Mummenschanz des Karnevals), und behauptet einen geheimen Widerspruch zwischen seinem Charakter und demjenigen ursprünglichen des Lachens. Zur Unterstützung seiner These führt Baudelaire an, daß dieser Widerspruch deshalb christlich sei, weil das fleischgewordene Wort, der Herr selbst, niemals gelacht hat.

Aus dieser Feststellung heraus kommt der Theologe Baudelaire zu Konsequenzen, die für Bergson z. B. unhaltbar wären. Mit dem einzigen Satze, daß derjenige, der alles wisse und alles könne, sowohl im aktiven wie passiven Sinne unberührt von der Komik sei, wirft er die Problematik des menschlichen Lachens — denn weder ein übermenschliches noch untermenschliches Lachen gibt es — auf und legt die Bahn frei zu lebhafter Diskussion über Wert und Unwert, über Sinn und Funktion dieses psychischen Phänomens. Es genügt dem Franzosen nicht, nur Christus zu zitieren, er geht noch weiter zurück in die Geschichte der Menschheit und findet, daß im Paradies zwar eine reine Freude war, nicht aber das Lachen. Da es aber heute existiert, folgert er nicht ohne Grund, daß das Lachen zutiefst verbunden sei mit der Tatsache des Sündenfalls und daher Aus-

druck eines physischen und moralischen Verfalles sein müsse. Ja er wagt noch einen Schritt weiter zu gehen und stellt fest, daß das Lachen meistens die Eigentümlichkeit gerade der Verrückten sei (»l'apanage des fous«). Daher birgt es in sich immer mehr oder weniger Unkenntnis und Schwäche. Wo das Gute und das Übel zum Austrage kommen, nämlich im Munde und in den Augen, dort ereignet sich auch das Lachen, eine Tatsache, die er als Beweisgrund seine These hält. Das Lachen ist nach Baudelaire ein gleichwertiges Zeichen für das Elend des Menschen wie die Träne, das Weinen.

Wie Hobbes, der von Jean Paul heftig angegriffen wird, glaubt Baudelaire behaupten zu können, daß das Lachen in der Idee der eigenen Überlegenheit über die Mitmenschen seinen Grund habe. »Eine satanische Idee«, ruft er aus, »wenn sie jemals gedacht wurde! Nun aber, fährt er fort, glaubten gerade die Verrückten in den Spitälern sich allen andern Menschen überlegen. Es gibt nämlich keine Verrückten der Demut. Warum lachen wir, wenn wir jemanden auf dem Straßenpflaster plötzlich ausgleiten sehen? Weil uns ein bewußter Stolz einflößt, daß w i r nicht fallen werden, daß wir gerade gehen und daß unser Fuß unfehlbar sicher auftritt. Gegenüber dem Tiere, auch dem intelligentesten, sagt Baudelaire, sei unser Lachen Zeichen unserer Überlegenheit, gegenüber dem wahren Weisen aber sei es Zeichen unserer Schwäche und Hinfälligkeit.

Primitive Kulturen kennen nach Baudelaire weder die Karikatur noch die Komödie, je höher sie sich aber entfalten, umsomehr greift das Phänomen des Lachens ein, jedoch findet es seine Grenze in jenem höchsten Stadium menschlicher Kulturleistung, wo sie zu jener absoluten Poesie aufsteigt, die rein, klar und tief wie die Natur ist. Hier wirkt das Lachen wieder deplaciert, wie es auch dem Weisen ferne liegt. Aus diesem Grunde besaß die vorchristliche Antike ein einfacheres Lachen, und haben wir mehrere Elemente der Komik zur Verfügung als die Alten.

7. Bergson hat uns mit seiner Schrift über das Komische im Menschenleben ein Meisterwerk philosophischer Analyse hinterlassen. Abgesehen von grundlegenden und bleibenden Erkenntnissen sind seine Gedanken in ihrer streng logischen Aufeinanderfolge in klarer und schöner Form gefaßt.

Bergson beginnt mit einer Widerlegung der zu seiner Zeit üblichen Definition, so etwa, wenn man Komik als »logischen Kontrast« oder als »intuitiv erfaßte Absurdität« auffaßt. Jean Paul hat die Komik in ähnlicher Weise wie die von Bergson widerlegten Definitionen auf dem Kontrast von Idee (subjektiv gefaßt) und Wirklichkeit beruhend gefunden, und wenn sich Bergson über seine Theorie geäußert hätte, so würde er die Erkenntnisse des Romantikers weitgehend relativiert haben. Bergsons Ziel geht ebensowenig dahin, eine allgemeingültige Definition über das Lachen zu geben, als vielmehr seine Erscheinungsweisen festzulegen. — »Wo findet sich das Lachen?« frägt er sich, und er gibt die Antwort: »Das Lachen wird nur verständlich, wenn man es in seinem eigentlichen Element, d. h. in der menschlichen Gesellschaft beläßt und vor allem seine soziale Funktion zu bestimmen sucht.« Zweierlei ist aus dieser Aussage zu entnehmen: einmal, daß das Lachen soziologisch zu verstehen ist, und daß dies soziologische Element eine Funktion zu erfüllen hat. Nach Bergson wird also dem

Lachen eine Aufgabe zugewiesen, deren Charakter uns mit den folgenden Ausführungen ersichtlich wird. Halten wir uns vor Augen, daß Bergson mit seiner Philosophie des Lebens den Versuch unternahm, die damals herrschende Schulphilosophie des Materialismus und der aus ihm entspringenden Richtungen zu überwinden. Denken wir an ausgesprochene Materialisten, bzw. Monisten, bzw. Positivisten wie Büchner, Haeckel oder Mach, so sehen wir, wie sie das Leben nach mechanistischen Gesichtspunkten zu erfassen suchen. Ihre Begriffe sind »Kraft und Stoff« und das Agens aller Lebenserscheinungen der unfehlbar wirkende Kausalkonnex. Starr laufen die Gesetze ab und Freiheit, wie sie der menschliche Geist schon seit Jahrhunderten auffaßte, wird aus diesem Maschinengehäuse verbannt. Nichts ist einmalig, alles wiederholt sich in ehernem Rhythmus. — Hier setzt nun Bergsons Analyse der Lebenserscheinungen ein, und mit nicht geringer Freude darf er uns seine neuen Entdeckungen mitteilen, nämlich die, daß mechanistische Lebensvorgänge nur ein sehr begrenzter Ausschnitt des gesamten Kosmos sind und daß die tote Materie ein Impuls durchströmt, der geistigen Ursprungs ist und der frei schöpferisch wirkt, immer neu gestaltet, umgestaltet und mit jedem Augenblick unwiederholbar und einmalig ist. Mit dem Begriffe der schweren und spröden Materie und ihrer Entgegensetzung zum Begriff des schöpferisch gestaltenden Lebensgeistes, eben des anfangs erwähnten »Elan vital«, operiert nun Bergson auch während seiner Untersuchungen im Bereiche des Komischen.

Der von Bergson erfaßte Lebensfluß gilt in hohem Maße auch vom gesellschaftlichen Leben. Dieser trägt uns mit sich fort und er verlangt, daß wir ihm widerstandslos folgen, denn er ist die Freiheit, die Wahrheit. Wenn wir aber nicht mitkommen und träge am Orte verharren, dann laufen wir Gefahr, in die Unfreiheit der starren Materie zu fallen. Er schreibt uns hiezu: »Das Leben verlangt stete Geschmeidigkeit und Anpassung an veränderte Situationen. Damit der Fluß des gesellschaftlichen Lebens reibungslos vor sich geht, straft man eine Erstarrung des Geistes, Charakters und Körpers mit Lachen. Somit ist es eine soziale Geste, die Furcht einflößen soll und Exzentrizitäten steuert, es hält die Kräfte gespannt, kurz, es macht alles geschmeidig, was an mechanischer Starrheit auf der Oberfläche des sozialen Körpers noch vorhanden ist. Die Trägheit ist das Komische und das Lachen ist ihre Strafe.« Nicht nur Trägheit des Geistes oder des Körpers kann komisch werden, auch jede Exzentrizität, jeder Auswuchs des Charakters und des Willens. Warum lachen wir, wenn der Zirkusclown seine Fratzen schneidet? Bergson antwortet uns: »Jede körperliche Abnormität kann komisch werden. Wie infolge einer Tücke der Materie, wie aus Trägheit scheint sich eine üble Gewohnheit festgesetzt zu haben. Häßlichkeit, die fließt und fortwährend sozusagen vom Innern gespeist wird, ist nicht komisch. Ein Gesichtsausdruck wird also dann lächerlich sein, wenn er uns an etwas Starres, sozusagen Geronnenes in der allgemeinen Flüssigkeit und Beweglichkeit der Gesichtszüge erinnert. So sind Automatismus, Starrheit, angewöhnter und beibehaltener Tick die letzten Ursachen, die eine Gesichtsbildung lächerlich erscheinen lassen. Tiefste Ursache davon ist Geistesabwesenheit, Zerstreutheit an sich.«

Wenn Pascal sich fragt, warum zwei Gesichter, deren jedes für sich nichts Lächerliches hat, uns zum Lachen bringen, und er den Grund ihrer Lächerlichkeit darin findet, daß sie nebeneinander gestellt uns ihre Ähnlichkeit erst recht zeigen, weist er uns schon hin auf das für alle Komik geltende Gesetz der Repetition. Bergson äußert sich hierüber folgendermaßen: Das wahrhaft lebendige Leben darf sich nie wiederholen. Wenn dies trotzdem geschieht, dann rührt das von der Beeinflussung des Lebens vom Mechanischen her. Hierin liegt die wahre Ursache des Lachens. Eine solche periodische Wiederkehr finden wir nicht nur in der Welt der Formen (wie hier an den ähnlichen Gesichtern — wir verweisen nur auf die stereotyp sich ähnelnden Glieder der Clownsfamilien im Zirkus), sondern auch der Situationen, der Worte usf.

Während unserer Ausführungen über Nestroys Schauspielkunst sind wir einigemale auf den Ausdruck »karikierend« gestoßen. Was ist nun Karikatur nach Bergsons Anschauung? Er findet den Grund zur Karikatur in der Natur selbst angelegt, wenn er schreibt, »daß der Karikaturist jede Bewegung einer möglichen Mißbildung hervorhebt und übertreibt, damit sie vor aller Augen sichtbar wird. Der Karikaturist sieht hinter der oberflächlichen Harmonie der Bildung die widerspenstige Materie. Seine Kunst, die etwas Teuflisches hat, befreit den Dämon, den der Engel in Fesseln warf. Die Übertreibung an sich ist aber noch nicht komisch, sie ist nur Mittel, um Verzerrungen sinnenfällig zu machen, die er in der Natur angelegt sieht.« Unsere Phantasie, die sich so frei über die Logik der Vernunft erheben und sich ihr entgegensetzen kann, vermag alles menschliche Leben und Treiben zum Gegenstand ihres Lachens zu degradieren. Wenn wir zum Beispiel das feierliche Zeremoniell der Gesellschaft seines Sinnes, seines inneren Gehaltes berauben, dann werden uns alle konventionellen Formen komisch erscheinen. Mit Recht darf Bergson deshalb behaupten, daß uns jedes Bild lächerlich ist, das uns die Idee einer verkleideten Gesellschaft, einer sozialen Maskerade nahelegt. Je mehr Formen und Formeln das Leben der Gesellschaft bestimmen, um so mehr fertige Rahmen bilden sich für das Komische. So finden wir überall dort die großen Dichter der Komödie, wo sich die Kultur des Menschen im streng gesellschaftlichen Milieu ausbildet, vor allem an Höfen der Fürsten und Könige. Die komischen Menschen dieser Gesellschaft wirken auf uns wie Marionetten und Automaten, weil sie ihrer Freiheit verlustig gegangen sind, sich nicht mehr selbst bestimmen und wie durch unsichtbare Fäden von der Hand eines Lenkers bewegt werden. Sie realisieren nicht aus eigenem Antrieb und aus eigener Kraft die Idee, so werden ihre Handlungen unserem kritischen Auge bloße Gesten. Das Zufällige, von außen her Bewegte, das »Zerstreute« ihres Wesens wird offenbar. Es scheint uns, als ob der ganze Mensch einer künstlichen Mechanisierung unterworfen wäre, als ob das Natürliche seines Körpers durch etwas Künstliches ersetzt sei. Das Seelische fällt hiebei weg und wir sehen an ihm nur mehr einen plumpen Leib, ein Stück mechanisch-tote Materie. Komisch erscheint uns der Mensch jedesmal, wenn der geistige Mensch durch die Notdurft des physischen Menschen beeinträchtigt wird.

Bergson formuliert diese Gedankengänge abschließend mit folgenden Worten: »Komisch ist daher jeder Tonfall, der unsere Aufmerksamkeit auf die physische Natur des Menschen lenkt, wenn es sich um seine geistige handelt.« Tref-

fend illustriert er seine Ansicht mit einem prägnant gefaßten Beispiel, das da lautet: »Dieser Mann — denken wir dabei an einen Nekrolog oder an eine Grabrede — war tugendhaft und wohlbeleibt.« Die Komik steigert sich mit der vermehrten Spannung zwischen Geist und Materie und wird dort am eklatantesten sein, wo er sich als freier, über aller Schicksalstücke erhabener Mensch erweisen sollte und statt dessen dem knechtenden Zwang der toten und spröden Materie gehorchen muß. Er wird somit entpersönlicht und nähert sich der bloßen Sache.

Im Gegensatz zu allen anderen Künsten, die ein Abschied von allem oberflächlich Gesellschaftlichen bedeuten, gehört es zum Wesen der wahren Komödie, daß sie soziologisch gebunden ist. Sie rührt daher schwerlich an die tragischen Untiefen der Person wie die Tragödie, sondern ihr Gegenstand ist das Durchschnittsmenschliche, oder, um mit Nietzsche zu sprechen: »das Menschliche Allzumenschliche«. Ihre Figuren sind keine reinen und unwiederholbaren Individualitäten, wie sie von der Tragödie bevorzugt werden, sondern allgemeine Typen, Menschen, wie sie überall angetroffen werden. Somit erstrebt die Komödie Nachahmung des Lebens und verlangt an sich schon realistischen Charakter. Bergson erbringt für das Gesagte den Beweis, wenn er feststellt, daß sich schon in der Namengebung der Komödien der fundamentale Unterschied zur Tragödie zu erkennen gibt. Bei Molière lesen wir: »Der Menschenfeind«, »Der Geizhals«, »Der eingebildete Kranke« usf.: alles Namen, die den Typus, das Allgemeine erkennen lassen, wogegen die Tragödien zur Bezeichnung der Einmaligkeit des Helden und dessen Schicksale ihre Eigennamen zum Titel erheben, so »Athalie«, »Esther«, »Wallenstein«, »Don Carlos« usf.

Bergson legt nun drei Erscheinungsweisen des Komischen dar, die kurz genannt sein möchten:

1. *Die Repetition:*

   Beispiel: Zwei Freunde treffen sich zu wiederholten Malen am selben Tage am gleichen Orte. Der Zufall führt sie immer wieder zusammen. Sie werden lachen.

2. *Die Inversion:*

   Beispiel: Ein Angeklagter hält seinem Richter eine Moralpredigt, oder das Kind möchte die eigenen Eltern belehren. Subjekt und Objekt sind vertauscht, die Welt ist »verrückt«.

3. *Interferenz:*

   Beispiel: Während eines Maskenballs treffen sich zwei Ehegatten, die beide die Absicht hatten, zu ihrem heimlichen Liebsten zu gehen. — Bergson definiert die Interferenz der Reihen folgendermaßen: »Eine Situation ist immer dann komisch, wenn sie gleichzeitig zwei völlig unabhängigen Reihen von Ereignissen angehört und so einen doppelten Sinn hat.« Und weiter schreibt er: »Die Verwechslung (die aus der Interferenz resultiert) ist in der Tat eine Situation, die einen doppelten Sinn hat, den einen nur möglichen (für die handelnde Person) und den anderen wirklichen, den die Zuschauer kennen. Wir pendeln gleichsam zwischen dem möglichen und wirklichen Sinn.« —

Was für die Situationskomik gilt, gilt auch für die Wortkomik, die im Wortwitz zur reinsten Darstellung gelangt. Bergson schreibt hiezu wörtlich: »Ein Witzwort ruft immer mehr oder weniger das deutliche Bild einer komischen Szene hervor. Die Komik der Sprache entspricht Punkt für Punkt der Komik der Handlungen und Situationen. Sie ist lediglich deren Projektion auf die Ebene der Sprache.« Bei der »Repetition« verhält es sich so, daß Gedanken von einem Sprachstile in einen anderen übergeführt werden, ohne daß sie ihre inneren Beziehungen einbüßen. Dabei ist es Regel, daß komische Wirkung immer dann eintritt, wenn ein Gedanke aus einer ursprünglichen Fassung in eine andere Tonart transponiert wird.

Wenn wir eine feierliche Tonart in eine familiäre oder triviale transponieren, so erhalten wir die Parodie, und wenn wir den umgekehrten Vorgang vollziehen, das Triviale des Gedankens in eine feierliche, erhabene Form verwandeln, dann erhalten wir die Travestie, wobei zu beachten ist, ob der Gegenstand des Gedankens unbedeutend an Größe ist oder an Wert. Im ersten Falle sprechen wir von Übertreibung und erhalten das komische Epos, im zweiten Falle bringen wir einen unanständigen Gedanken in ehrbarem Tone vor. Beispiele hiefür finden wir bei den Engländern, vor allem bei Dickens und bei Gogol.

Schließlich haben wir noch eine besondere Art von Transposition, die auch Nestroy sehr öfters zur Erzielung von komischen Effekten anwendet. Es ist die Transposition alltäglicher Ideen in die Berufssprache. Hiezu gehört auch die komische Anwendung der Geschäftssprache auf gesellschaftliche Dinge, wie z. B. auf Liebe und Heirat. Dafür werden wir bei Nestroy Belege finden.

Als Beispiel der Inversion als komischer Umformung von Sätzen finden wir bei Bergson folgenden Dialog: A frägt B: »Was reinigen Sie Ihre Pfeife gerade über meinem Balkon?« Worauf B antwortet: »Warum haben Sie Ihren Balkon gerade unter meiner Pfeife?« B ist ein regelrechter Witzbold, er dreht den Sinn des Gedankens um, schlägt den anderen mit denselben Worten, nur daß er Subjekt und Objekt vertauscht.

Über die Interferenz schreibt Bergson: »Ein und derselbe Satz kann zwei Gedanken ausdrücken, je nachdem die Worte in der eigentlichen oder übertragenen, d. h. metaphorischen Bedeutung genommen werden. Er bietet uns hiefür ein Beispiel: Mutter: »Mein Freund, die Börse ist ein gefährliches Spiel. Einen Tag gewinnt man und den andern verliert man.« Sohn: »Du hast recht, Mutter, ich spiele nur noch jeden zweiten Tag.« In diesem Falle nahm der Sohn den metaphorischen Ausdruck der Mutter wörtlich, d. h. er verstand ihn von seiner physischen Seite her.

Über diese drei Formen von Wortkomik äußert sich Bergson abschließend mit folgenden Worten: »Ob Interferenz, ob Inversion oder Repetition, wir sehen, das Ziel ist immer das gleiche: man will das erreichen, was wir eine Mechanisierung des Lebens genannt haben. ... es sind dies einfach Operationen, deren Wesen darin besteht, daß das Leben wie ein Repetiermechanismus mit Rückläufen und auswechselbaren Stücken behandelt wird.« An ihnen werden die zeitweiligen Zerstreutheiten der Sprache sichtbar. Sie können unfreiwillig oder bewußt sein, im letzteren Falle ist der Witzbold tätig, dessen Kunst darin besteht, Worte und Satzteile so zu verknüpfen, daß daraus ein Unsinn entsteht,

der auf uns komisch wirkt, wobei wir allerdings nicht vergessen dürfen, daß nicht die Verkehrtheit an sich schon Ursache der Komik ist, sondern eher umgekehrt, denn diese resultiert aus der zeitweiligen Zerstreutheit der Sprache.

Bergson findet sich einmal einig mit Jean Paul im Gedanken, daß der Witz, wie überhaupt die Komik Sache des Intellektes ist und das Gemüt dabei keine Rolle spielen darf. Er kommt hiebei zur Anschauung, daß jeder Dichter, der eben leicht ferne Vorstellungen miteinander zu verknüpfen versteht, irgendwie ein Witzkopf ist. Wenn die große Zahl dieser »findigen« Geister dennoch nicht zum eigentlichen Witze gelangen, so deshalb, weil ihr feines Gefühlsleben sich dagegen sträubt. Er schreibt: »Er (der Dichter) müßte bloß das doppelte Band durchschneiden, das seine Ideen in Zusammenhang mit seinen Gefühlen und seine Seele mit dem Leben hält. Kurz, er wäre ein Witzvogel, wenn er sich entschlösse, nur noch mit dem Verstande und nicht mehr mit dem Herzen zu dichten.«

Den gleichen Gedanken, nur diesmal auf die Zuschauer (einer Komödie) bezogen, äußert Bergson später noch einmal, wenn er für die gute Komödie zwei wesentliche Bedingungen erfüllt haben will: die Ungeselligkeit der dargestellten Person auf der Bühne ohne Unterschied der Güte oder Schlechtigkeit, und die Gefühllosigkeit des Publikums. Natürlicherweise hat ja die lachende Gesellschaft die Aufgabe, ihren asozialen Mitbürger von seiner Exzentrizität und Zerstreutheit zu befreien. Die Funktion des Lachens ist also immer eine moralische. An der Gestalt des Don Quijote, der für uns die Urgestalt des komisch gewordenen Menschen bedeutet, ersehen wir, wie die Zerstreutheit einem Traume gleicht, aus dem herauszureißen das immanente Ziel des Lachenden ist. Don Quijote, die Urform des komischen Menschen, ist aber ein T y p u s, ein C h a r a k t e r, und so begreifen wir leicht Bergson, wenn er jene Lustspielgattung als die höchste ansieht, die ihn zum alleinigen Gegenstand ihrer Kunst erhebt: die Charakterkomödie. Er schreibt hiezu: »Da das Komische vor allem einen gewissen Mangel an Anpassung eines Menschen an die Gesellschaft bezeichnet und da es Komik überhaupt nur im Menschlichen gibt, haben wir es von allem Anfang an auf den Menschen, auf den Charakter abgesehen. Mit ihm sind wir am einfachen, nicht mehr nur abgeleiteten Element angelangt.« Im komischen Charakter können Situations- und Wortkomik zur Einheit verschmelzen. Wie dieser Charakter aber lächerlich wird, zeigt sich nach Bergson am allgemeinsten Charakterfehler, der zugleich tief und oberflächlich ist, an der menschlichen Eitelkeit. Diese macht den Menschen auf tausend Arten komisch, und es wäre dankbar, an ihren vielen Erscheinungsweisen Erörterungen über das Komische überhaupt anzustellen.

Jedes Spiel, das des streng logischen Zusammenhanges entbehrt, erfreut und entspannt uns. Wir wandeln wie im Traume, wenn wir der Phantasie freien Lauf lassen. Auch unsere komische Urgestalt sahen wir im Traume wandeln, deshalb, sagt Bergson, werden sich alle Einzelheiten der Logik des Traumes in der Logik des Komischen wiederfinden. Wir alle können uns leicht von dieser losen Welt der kunterbunt durcheinander gewürfelten Vorstellungen betören lassen, wenn wir die ordnende Kraft unseres Geistes ausschalten. In den wilden Wirbel solcher Verwicklungen kann uns eine Posse Nestroys verstricken

und wir müssen mitansehen, daß dabei die Situationen immer widerspruchsvoller werden, bis sich durch irgendeine zufällige Begebenheit der Knoten entwirrt und uns überrascht und heiter entläßt. Wir lachen mit, denn wir wissen, wie dies Fröhlichsein uns entspannt und uns Erholung bietet nach den Mühen der Arbeit. So ist uns die komische Person mindestens am Anfang sympathisch und mit ihr, die uns gleichsam unwillentlich anführt und ins Reich des Alogischen geleitet, lassen wir die Dinge laufen und brechen mit der straffen Logik, die uns Arbeit und Gesellschaft aufbürdeten. Wir suchen geradezu die Trägheit und Zerstreutheit, wenn wir die Vorstellungen und Eindrücke wie Bälle im Spiele durcheinander werfen, so daß die Sinnlosigkeit und die Absurdität unumschränkt regieren. Jedoch hat auch dies »reine Spiel« ihre Grenze, nämlich dort, wo aus dem schwerelosen und entbundenen Lachen wieder so etwas wie Ernst entsteht. Wir heben uns ab von der komischen Person, sehen ihre Torheiten, und so geben wir auch dem Lachen seine Sinnrichtung zurück, die eben in der Korrektion des asozialen Verhaltens der belachten Person besteht. Das Lachen möchte bessern, denn wir wissen, daß die Gesellschaft umso vollkommener ist, je mehr sie ihre Anpassung bei ihren Gliedern erreicht. So ist für Bergson das Lachen sinnvoll eingeordnet ins Ganze des gesellschaftlichen Lebens.

8. Jeder gute Europäer, dem Tradition noch ein Begriff ist, der verpflichtet, sollte Theodor Haecker gelesen haben. Wir meinen damit, wenn wir ihn rühmen, weniger seine Sprachgewalt, die er an der Übersetzung von Kierkegaards Werken übte, sondern seine eigenen Bücher »Was ist der Mensch?«, »Vergil, Vater des Abendlandes« und seinen »Exkurs über Sprache, Humor und Satire«.

Vorerst den Exkurs über den Humor. Lassen wir Haecker zu Worte kommen: »... Was ist ein Wort? Nur Vorsicht! Ein Wort ist viel. Wer das Wort zuerst hat, hat auch zuerst die Sache oder doch zuerst sie ins Bewußtsein erhoben, das Wort ist aber noch nicht einmal englisch: siehe da, es ist lateinisch. Es bedeutet: Wasser, Wein, Milch, Tau, Regen, Flut, Tränen, Speichel, Saft, wie das Wörterbuch sagt — und ist nicht das alles im Humor?« Auf solche Weise wurde noch nie eine Wesensbestimmung des Humors versucht. Wie nahe verwandt aber die etymologische Bedeutung des Wortes mit der Sache selbst ist, erfahren wir bald von Haecker. Von der rein vitalen Bedeutung wagt er ohne Umschweif aufzusteigen zur geistigen Sphäre, wenn er schreibt: »Der Humor ist das Feuchte, und das Feuchte stellt die Verbindung her zwischen den Teilen, das Trockene und Vertrocknete ist die Isolation, das Steinerne.« Wie ohne dies natürliche, alle Partikeln der Erde verbindende Element kein Leben aufblüht und erhalten bleibt, so braucht auch der Einzelmensch und die einzelne Nation dieses »Öl«, das die Reibungen lindert, wenn er im Frieden mit den Mitmenschen und mit Gott, wenn das Volk im Frieden mit seinem Nachbarland leben will. So darf uns der Essayist sagen, daß »der letzte weiteste und höchste geistige Raum des Humanen eben der Humor ist«. Nicht nur ist der Humor human im weitesten Sinne, sondern er ist im besonderen gesehen das allgemeine Kennzeichen der abendländisch-christlichen Kultur. »Die europäischen Nationen haben ihn sich geteilt, in ihn sich geteilt«. Wie es eine Philosophie gibt,

die die humane ist und nicht anders sein kann — nämlich die platonisch-aristotelische —, so haben wir auch ein Element des natürlichen Menschen überhaupt: den Humor. Er ist »... das geistige Merkmal des über die Materie erhobenen, durch Kenntnis losgelösten Menschen als Geschöpf, die Luft der geistigen Kreatur, das Kreatürliche an unserem Geiste«. Und nun kommt der entscheidendste Satz des ganzen Exkurses: »*Er ist gleichsam die natürliche Demut, die durch die Gnade zur übernatürlichen werden kann.*« Etwas später wiederholt Haecker den gleichen Gedanken noch einmal, etwas konkreter werdend: »Aber nicht das ist das Wichtigste am Humor, daß er ein Bindemittel ist zwischen Mensch und Mensch, ein Öl — und gleich nach dem Weinstock, gleich nach dem Korne kommt an Würde der Ölbaum, nach Brot und Wein das Öl —, das Härte und Hitze unvermeidlicher Reibungen lindert und kühlt, sondern, wie gesagt, daß er ein natürlich humaner Ausdruck des Menschen ist als ‚Kreatur' gegenüber der unendlichen Macht, die ihn erschaffen hat, in deren unentrinnbaren Händen er ist«.

Daß Haecker den Humor, diese hohe »Tugend«, die Demut und Großherzigkeit bedingt, von der Komik unterschieden haben will, erweist sich an seiner Polemik gegen die hieratisch-trockenen Verse von George. Er nennt ihn »humorlos komisch« und fügt hinzu, daß mit ihm »das lederne Zeitalter der Literatur angebrochen« sei. Alle großen Tragiker hätten Humor gehabt, sogar Shakespeare, womit er andeuten will, daß Humor nicht mit harmloser Lustigkeit verwechselt werden darf. Haecker bindet den Humor gleichsam an jenen Menschen, der »die Wahrheit nicht vergißt, daß er nur Kreatur ist«, und er sagt dies für George, der als »Vornehmer« glaubte, ohne diese Wahrheit auszukommen. Ihm gegenüber stellt er den vorchristlichen Heiden Sokrates, der gerade infolge des »Durchbruchs des Humors, wenn auch in der Rüstung der Ironie ... zum heiteren Überwinder des Tragischen« geworden ist. Dann wagt der zum Satiriker gewordene Kämpfer für Christentum und Abendland, die für ihn nicht mehr zu trennende Begriffe sind, uns die Reihe der unberühmten humorlosen Komiker unserer Zeit aufzuzählen, die alle in der Galerie der modernen gottfernen, pseudomystischen und anthropozentrischen Irrtümer zu finden sind, angefangen vom Spiritismus, der Theosophie bis zu den totalitären Systemen des Faschismus. Er rechnet auch ab mit den modernen Humoristen, die sich gleichsam in den »Busch« schlagen. Damit richtet Haecker seine Spitze gegen W. Busch selbst. Nach Jean Paul sei der Humor ein großer Abfall gewesen und habe nur mehr im Schlupfwinkel der Resignation sein Dasein gefristet.

Der Humor, sagt Haecker gegen Ende seiner Ausführungen, kann niemals, auch in den schwersten Augenblicken einer Nation und eines Menschen, aufgegeben werden, ohne selbst Gefahr zu laufen, das Menschliche einer bösen Macht zu überantworten. Der Mensch, dieser Freiheit und dieser Würde beraubt, wird das Opfer des »absolut« humorlosen Teufels werden. Und »Humor ist die Atmosphäre des Westens, welche der Humor ist, der Humor, der seiner Idee nach, in seiner Vollkommenheit, in der Fülle und Reinheit seines Sinnes nicht Scherz, im Gegensatz zum Ernste, sondern die Einheit beider, die humane, von Gott gegebene Möglichkeit ist, den starren, dämonischen Bann des ‚absolut' humorlosen Teufels, den ganzen Unfug der ‚Magie' zu brechen«. Zur Beurteilung ganzer Kulturen und auch des einzelnen Menschen erkennt abschließend Haek-

ker in der Richtung und im ethischen Gewicht des Humors einen untrüglichen, sicheren Maßstab. Mit ihm will er den Wert der Völker und der Herrscher Europas messen. Dürfen wir ihm dabei gerechterweise unsere Teilnahme versagen?

Die Satire. In einem Gespräch zwischen einem Satiriker und seinem Freund wirft uns Haecker die Frage auf, ob und wieweit für einen Christen die Satire erlaubt ist. Das Christentum ist die Liebe, meint der Freund, der Satiriker hingegen steht dem Hasse nahe. Er verachtet die Menschen, und seine Grundstimmung ist höllische Verzweiflung. Jonathan Swift bietet dafür das treffendste Beispiel. Theodor Haecker projiziert die zwei sich widerstreitenden Meinungen seines Geistes auf die Ebene des Dialoges zwischen zwei Menschen, von denen der eine die Satire verwirft, und der andere versucht, sie auch vor dem Forum des Höchsten zu rechtfertigen. Seine Liebe gilt ohne Zweifel dem Angegriffenen, dem Satiriker. Er selbst gestattet sich ja öfters diese Waffe, um die Irrtümer seiner Zeit zu brandmarken. Der Freund drängt den Satiriker bedenklich mit seinen Argumenten und man glaubt während des Rededuells öfters, der Satiriker müsse die Waffen strecken und sich geschlagen geben. Der Freund leugnet zwar nicht, daß der Satiriker aus Liebe kämpft, jedoch streitet er ihm die zwei anderen christlichen Tugenden ab, den Glauben und die Hoffnung. Es ist leichter zu lieben als zu glauben, meint der Freund, das sieht man an der heutigen Welt, diese Liebe aber ist nicht die wahre Liebe, denn ohne Glauben stürzt sie in Verzweiflung. Sie ist das »amare amare«, die Liebe des Unglaubens. Die rechte Liebe, nämlich die wahrhaft christliche Liebe, ist die der Geduld, weil bei Gott alles möglich ist, also die Liebe als Glauben. Mit ihr hoffen wir, daß auch mit Gottes Gnade der verlorenste Mensch gerettet werden kann. Des Satirikers Liebe ist aber nicht von dieser einfachen, einfältigen Liebe. Sie ist zwiespältig, halb mit Stolz erfüllt und halb mit Demut. Sie kann unbeherrscht losbrechen und wird nicht selten vom Geiste der Ranküne bestimmt. Weil sie verzweifelnd ist, verstrickt sie sich in Widersprüche, die weder ihr noch der leidigen Welt gut tun. Der Grundirrtum des Satirikers ist folgender: »Er setzt einen unvergänglichen Akzent auf vergängliche Übel, so stört er die Ordnung, so überschreitet er das heilige Maß, das die Freude und die Zucht des Geistes und die Wahrheit und der Sinn der Dinge ist«. Der Satiriker ist der Mensch, der Heimweh hat nach einem verlorenen Reiche, wie der Platoniker, dessen Seele sich nach dem Reiche der reinen, ungebrochenen Ideen zurücksehnt. Er möchte die Welt wieder haben wie einst, darum die Leidenschaft, die Passio, mit der er sich kundgibt; aber eben es ist nicht allein das reine Leiden, es ist auch Leidenschaft in ihrem zwiespältigen, zweideutigen Sinn.

Der Freund übersieht aber nicht, daß diese Satire mit der verzweifelten Liebe auf dieser Welt weniger Erfolg hat als die andere Gattung, die ohne Liebe streitet. Er nennt diese Sorte von Satirikern die Genießer, die Feinschmecker, und zu ihnen gesellt sich der Skeptiker, die in der Ausübung ihrer Kunst den subtilsten Genuß finden. Daß diese Satiriker Erfolg haben, ist nach Haecker die satirischste Tatsache. Diese zweite Art von Satirikern muß verworfen werden, darüber sind die beiden sich einig. Der Freund findet, daß die Satire der ersten Art, wie menschlich sie auch ist — Juvenal ist ein Zeugnis dafür, der vor Anbruch

der langen Nacht seine satirischen Blitze losgeschossen hat —, um höherer Güter willen Gott aufgeopfert werden sollte. Um höherer Gaben willen müsse man darauf verzichten. Der Satiriker — und damit möchte sich Theodor Haecker als Mensch und Christ rechtfertigen — hat es jetzt nicht leicht, darauf zu antworten. Er versuchte es dennoch, sich aus der Umklammerung von des Freundes Argumenten zu lösen, und er erwidert folgendermaßen: Wenn die Satire eine Gabe Gottes, wenn auch niederer Art, darstellt, so hat sie doch als solche eine Aufgabe, die nur ihr zukommt. Gerade sie setzt in dieser Welt etwas voraus, an dem wir nicht achtlos vorübergehen können, sie setzt die Tatsache der Erbsünde voraus. Sie streitet deshalb gegen diese Entartung. Wir möchten sie deshalb, was sicher auch in Haeckers Absicht lag, in den Ordnungsbereich der Gnade stellen, ihr untergeordnet und ihr eine vorbereitende Funktion zuweisen. Ihr Recht, sagt Haecker, steht zwischen These (reine Schöpfung Gottes) und Antithese (Erbsünde). Somit ist die Satire ein großer künstlerischer und ethischer Versuch, die Dinge wieder herzustellen, wieder einzurenken, v o r der Erlösung. Sie züchtigt den Geliebten um ihrer Liebe willen. Auch der Satire wird, wie jeder Gabe Gottes, die mit der Erlösung nicht aufgehoben ist, zu einer bestimmten Zeit und bei bestimmter Gelegenheit eine nur ihr zukommende Aufgabe zugewiesen.

Hat der Heilige, fragt sich Haecker, zu unserer Zeit großen Erfolg? Hat deshalb der Satiriker zu schweigen, wenn es ihm nicht besser geht? Auch er ist in das Nichts einer verunstalteten Schöpfung gestellt, auch er wird an ihrem Nichts und nochmals Nichts und an seinem Mißerfolg schwer tragen müssen, wie der Heilige. Er kann aber immer wieder in den Schlamm, in den Schmutz und in die Lüge blitzschnell Licht mit einem einzigen Satz oder Wort der Wahrheit schießen lassen, und wenn nur ein Dutzend Menschen sich deshalb zusammentun, sich bessern, weil sie fürchten, zur Zielscheibe seiner Geschosse zu werden, so hat der Satiriker viel erreicht. Um solcher Aufgabe wird auch er gerechtfertigt werden und dies vor allem dann, wenn er in seiner Unrast Ruhe findet im g l ä u b i g e n Aufblick zu den Sternen.

Zweck dieser unvollständigen Ausführungen war die Erhellung der vielseitigen Problematik des Gegenstandes. Wir hoffen damit, diese theoretischen Gedankengänge in den folgenden Kapiteln über den besonderen Charakter von Nestroys Komik nutzbringend verwenden zu können.

V. Nestroys Zauberspiele

Wir haben schon in den Ausführungen über die Entwicklung des Altwiener Volkstheaters bis zu Nestroys Auftreten erwähnt, wie das Zauberspiel von Gleich, Meisl und Bäuerle seiner urtümlichen, barocken Kraft verlustig ging und wie die Zeitverhältnisse dem traditionsgebundenen Schaffen Raimunds entgegenarbeiteten. Nestroy trug dem veränderten Bedürfnisse Rechnung. Mit der Posse »*Gleichheit der Jahre*«, die aus dem gleichnamigen Zauberspiele herausgewachsen ist, verließ er im Jahre 1834 diese Gattung der Lustspiele und verlegte sich fast ausschließlich auf die Produktion der Lokalpossen. Späte Nachzügler seiner Zauberspiel-Periode sind einzig die parodierende Zauberposse »*Der Kobold oder Staberl im Feendienst*« und das Zauberspiel »*Der gutmütige Teufel oder die Geschichte vom Bauer und von der Bäuerin*«.

Nicht nur die Zeit verlangte nach neuen, wirklichkeitsnahen Stücken, sondern auch *Nestroys eigenes Wesen drängte aus dem überkommenen Rahmen hinaus zu einer originellen Erfassung und Gestaltung des gesellschaftlichen Lebens von Wien.* Wie schon seine frühern Kritiker richtig erkannten, lag *Nestroys Stärke in der Satire,* die er mit grellen Farben auftrug. Seine Darstellungsweise als Schauspieler eignete sich ausgezeichnet für sogenannte »chargierte Rollen«, also für Figuren, die er karikiert wiedergeben konnte und die durch seine geflissentlichen Übertreibungen eher an Wirkung gewannen als verloren. Schauspieler und Theaterschriftsteller bilden in Nestroy eine unlösliche Einheit. Den Darsteller haben uns einige Theaterkritiker seiner Zeit gezeichnet, der Theaterdichter tritt uns aus seinen hinterlassenen Werken entgegen. Lesen wir sämtliche uns überlieferten Zauberspiele, Zauberparodien und Zauberpossen durch, die alle ohne große dramatische Verwicklungen verlaufen, dann fällt uns fast ohne Ausnahme ein starker, gesunder Realismus nicht nur in der Charakterisierung der Hauptpersonen, sondern auch in der gedanklichen Grundanlage der Stücke auf. Aller Gemütsseligkeit der Meisl, Gleich und Bäuerle fern, jeder nebelhaften Spekulation und trübsinnig-tragischen Untermalung gewisser Hauptgestalten von Raimunds Kunstschaffen abhold, ging Nestroys Streben dahin, die Menschen des konventionellen Scheines zu entblößen und sie satirisch so darzustellen, wie sie es vor der Öffentlichkeit zwar nicht wahr haben wollten, es in Tat und Wahrheit aber waren.

Die Wirklichkeit suchte Nestroy nicht im Reiche der Ideen, noch weniger in der Gesellschaftslüge, die zu enthüllen ja seine Aufgabe war, sondern in einer Welt, deren Menschen ehrlich, aufrichtig, gütig und von weise lächelndem Humor erfüllt waren. Diese seine positive Weltanschauung brauchte Zeit, um sich

dichterisch gestalten zu können. Deshalb begreifen wir gut, wenn seine ersten Stücke, sofern sie von ihm als wirkliche Gesellschaftssatiren gedacht waren, eher als destruktiv empfunden wurden. Es ist eine bekannte Tatsache, daß Kritik zu üben leichter ist als schöpferische Betätigung und die wirklichen Werte des Daseins größere Anforderungen an ihre dichterische oder auch sittliche Realisierung stellen.

Zwar läßt uns Nestroy in den meisten seiner Zauberspiele am Leben und Treiben der unterirdischen und überirdischen Mächte teilnehmen, die es auf die Besserung der Menschen abgesehen haben, und wir müssen ihrer Moral beipflichten; doch dürfen wir nicht glauben, das Nestroy uns mit diesen sogenannten Besserungsstücken zu der Überzeugung veranlassen wollte, die hier bestraften und bekehrten Gestalten seien auch im wirklichen Leben so leicht zu belehren. Vielmehr war Nestroy der Meinung, daß die Erziehung für eine nachhaltige Besserung des Menschengeschlechtes eine hoffnungslose Aufgabe ist. Zudem geschieht es nicht selten, daß diese überirdischen Wesen — seien es Feen, Geister, Kobolde, Magier oder Zauberer — so wie die irdischen Sterblichen, von einem höheren Schicksal ereilt werden, Fehltritte machen und auf ganz banale Weise komisch werden.

Mit welch drastischem Realismus führt uns Nestroys erstes Zauberspiel vom Jahre 1828 »*Die Verbannung aus dem Zauberreiche*« das Leben des Zauberers Longinus vor Augen! Er wird aus dem Zauberreiche ausgestoßen, weil er die Heirat mit Urania verschmäht hat. Er kommt auf die Erde und fährt hier mit seinem Luderleben fort. Statt sich mit einer Dame aus der Gesellschaft zu vermählen, liebt er die Köchin Emma und zerstört seine besten Chancen für das bürgerliche Glück durch seine chronische Trunksucht. So reiht sich Versagen an Versagen, bis er, zum Straßenkehrer geworden, die schwersten Erniedrigungen auf sich nehmen muß. Als einzige Tugend verbleibt ihm die Ehrlichkeit, die ihn auch in seiner Bettlerexistenz nicht verläßt und ihn trotz aller menschlichen Unzulänglichkeiten vor der eigentlichen moralischen Verworfenheit rettet. Als er sich dann wieder bessert, belehrt durch sein tiefes Elend, und seine irdische Laufbahn durch die Heirat mit seiner ersten Braut Urania beschließt, gönnen wir ihm sein spät erworbenes Glück von Herzen, denn im Grunde genommen war uns dieser liederliche Lump doch sympathisch. Nestroy möchte an solchen und ähnlichen Beispielen zeigen, daß *wahres Menschentum nicht immer nur im Umkreis der bürgerlichen Moral, die nur nach Erfolg oder Mißerfolg urteilt, zu finden ist, sondern daß auch verlotterte Existenzen einen guten Kern besitzen.*

Es fällt öfters schwer, bei Nestroy die richtigen Grenzen zwischen Scherz und Ernst zu ziehen. Manchmal täuscht er Ernst vor, wenn er spaßt, und dann ist wieder ein Scherz die Maske, hinter der wir des Wieners pessimistische Lebensbetrachtung vermuten müssen. Diese Vermischung von Scherz und Ernst finden wir z. B. in dem Zauberspiel »*Der Tod am Hochzeitstag*«, dessen These lautet: *klagen wir nicht um verpaßte Gelegenheiten, um versäumtes Glück; man weiß nie, wie die hypothetische Vergangenheit als reale Wirklichkeit ausgesehen hätte!* Herr von Dappschädel hat an seinem Hochzeitstage seine Braut verloren. Ihr trauert er nun jahrelang nach, und um das Leid zu vergessen, stürzt er sich

in Abenteuer. Frau von Steinbach möchte ihn wieder auf rechte Wege führen. Ihr kommt die Fee Lunara zu Hilfe, die, entgegen dem Befehl des bösen Geistes, seine Besserung zu verhindern, sich auf gütige Weise Dappschädels annimmt. Seine Phantasie gaukelt ihm die schönsten Bilder aus seiner jungen Ehe vor, und jeder Gegenstand, der ihn an sie erinnert, ist ihm Gegenstand von Klage und Trauer. Nachdem er zuerst sämtliche Heiraten seiner Untergebenen verboten hatte, nur um nicht noch mehr an den vermeintlichen Verlust seines Lebensglückes erinnert zu werden, bringen sie ihn schließlich doch noch dazu, wenn auch im Zustande der Wut, Heiratspapiere zu unterschreiben. Dappschädel kann sich nicht von seinem Idealbild aus längst vergangenen Tagen lösen und mit dem wirklichen Leben abfinden. *Dieser Mangel an Beweglichkeit, diese hölzerne seelische Starrheit macht ihn zur komischen Figur.* Daraus ergibt sich ein Mißverhältnis von Ideal und Wirklichkeit, an dem der arme Träumer leidet. Wäre Dappschädel den Dingen gewachsen, könnte er vergessen und den veränderten Lebensverhältnissen schöne Seiten abgewinnen, dürften wir ihn zu den normalen Menschen zählen und wir fänden nichts Komisches an ihm. Bergson lehrt uns, daß gerade das Fehlen der gewünschten sozialen Beweglichkeit komisch wirkt, und mit Jean Paul wissen wir, daß Dappschädels Unverstand, der sich auf mannigfaltige Weise äußert, im Mißverhältnis des Traumbildes seiner möglichen Ehe zur Wirklichkeit beruht. Lunara versetzt ihn im Traume fünfundzwanzig Jahre zurück, in jene Zeit, wo sein vermeintliches Eheglück zerschellte. Sie läßt ihn im Traume seine Ehe führen, und er muß erkennen, daß sie nicht eitel Glück und Poesie gewesen wäre, sondern sehr prosaisch und für beide Partner enttäuschend. Auch muß er einsehen, daß seine Jugend ihn zu einigen Betrügereien seiner Frau gegenüber verführt hätte, daß er seine Familie hätte verwahrlosen lassen und daß er erst jetzt, in älteren Jahren, reif zu einem glücklichen Ehestande hat werden können. Es steht außer Zweifel, daß Nestroy mit der Geschichte des närrischen Witwers Dappschädel drastisch vor Augen führen wollte — sicher in satirischer Absicht und daher ernst zu nehmen — wie leicht man geneigt sei, ein hypothetisches Glück mit der Wirklichkeit zu verwechseln, und wie viele Prüfungen man zu bestehen habe, bis man zu einem vernünftigen Leben tauglich, sei es allein oder zu zweit, befunden werde. Der Umschwung in Dappschädels Leben vollzieht sich durch Lunaras Zaubermacht. *Das Eingreifen der Geisterwelt aber mutet uns zu komisch an, als daß es uns zu ergreifen und zu erheben vermöchte, Beweis genug, daß der Zauberapparat mit seinem parodischen Charakter nur mehr ein Mittel zu angenehmer Unterhaltung und zu willkommener Abwechslung war.* Er ist zum Spiel geworden, das ohne weiteres aufgegeben wird, wenn die Lösung des Knotens auf andere Weise ermöglicht werden kann.

Wenn man einwendet, daß auch der Moral des Stückes kein Gewicht beigemessen werden darf, kann erwidert werden, daß diese These ganz entsprechend dem geistigen Charakter Nestroys zugeschnitten ist und daß auch seine erste Ehe ihm jene Erfahrungen vermittelt hat, die er seinen Helden Dappschädel im Traume sehen läßt. Zudem zeigt sich schon in diesem Stück Nestroys' glänzende Befähigung, seiner Gesellschaft und seinen Zeitgenossen durch das Spiel mit abgegriffenen Ausdrücken ihre konventionelle Lügensprache vorzuhalten.

Auf diese ihr ureigene Kunst hat er nie verzichtet. Vor allem die Possen seiner Reifejahre zeigen ihn als Meister satirischer Fechtkunst. Auch finden wir hier schon die häufig angewendete Transposition des Gedankens von einer sprachlichen Ebene in die andere, wenn er Begriffe geistigen Inhaltes in primitiv-sinnliche Bilder und konventionelle Ausdrücke hüllt, mit dem Zwecke, die Gedanken zu trivialisieren. Auf diese, Nestroy eigentümliche Methode der Anprangerung von Unwahrheit werden wir noch öfters stoßen.

Von einer ähnlichen irrigen Idee beherrscht sind die Menschen in dem »Originalzauberspiel« (wohl als spezielle Parodie auf Raimunds »Originalzauberspiele« gedacht) »*Die Zauberreise in die Ritterzeit*«. Die Banalität mancher Szenen und die absichtliche Zerstörung jeglicher feinen Stimmung des Wunderbaren bestärkt uns in der Vermutung, Nestroy habe hiemit Raimunds mythische Feen- und Geisterwelt satirisch aufs Korn nehmen wollen. Parodie beherrscht dieses Stück; wir hätten Mühe, seine Moral ernst zu nehmen, wüßten wir nicht, daß Nestroy sie schon zur Grundthese anderer Zauberspiele — und Zauberparodien gemacht hätte. Die Menschen langweilen sich tödlich in der Gegenwart, die als Fee personifiziert erscheint, und sind daher der Überzeugung, daß die Vergangenheit bedeutend schöner sei. Nicht einmal die amüsante Ballunterhaltung kann sie von diesem zum »Mal du siècle« gewordenen Gebrechen erlösen. So singt Policarpus:

»Im ganzen Leben gibt's
Nix so fad's als das Leb'n.
Mich verdrießt all's,
's Vergnügen macht mir halt kein Vergnügen,
's gibt kein' Unterhaltung,
die mich unterhalt't.«

Und die Ansicht aller Beteiligten ist: »Die Gegenwart ist einmal nicht zum Ertragen.« Drum schwärmt Simplizius zum Spiel und Zeitvertreib alle Frauen an und sinkt vor Fräulein Giraff nieder: ein Skandal, der die Gesellschaft zwingt, den Ball abzubrechen. Doch werden auch wir am Schlusse des Stückes mit der echt österreichischen und bürgerlichen Moral bedacht: Warum denn in die Ferne schweifen, sieh, das Gute liegt so nah; ins Weanerische übersetzt heißt das: »Mei Ruah will i ham«.

»*Was man nicht besitzt, erscheint einem doppelt schön*«, könnte man als Motto über das »Originalzauberspiel« »*Der konfuse Zauberer oder Treue und Flatterhaftigkeit*« setzen. Die romantische Flucht vor dem wirklichen und konkreten Leben in die Idealwelt unerreichter Wünsche ist in diesem Stücke das Sujet. Schmafu liebt die Fee Flatterhaftigkeit. Die Treue ist im Besitze des Talisman, mit dem sie den von ihr geliebten Schmafu verhindert, sein Ziel zu erreichen. Fünfundzwanzig Jahre lang schon hat sie die Flatterhaftigkeit gebannt, über die auf ihren Befehl der Eigensinn wacht. Wir bewegen uns in diesem Stücke ganz im Reiche der Personifikationen menschlicher Eigenschaften. Der Talisman geht der Treue verloren und kommt in den Besitz des konfusen Zauberers Konfusius — Nomen est Omen —, mit dessen Hilfe er die ersehnte Fee Flatterhaftigkeit gewinnt. Jetzt aber enthüllt sich erst das eigentliche Wesen dieser Frau:

in ihrem Gefolge befinden sich der Argwohn und die Eifersucht. Schmafu nun wendet sich einer anderen Frau zu, Amalie, der Schwester des Comifo, der seinerseits eine Liebschaft anbandelt mit der jetzigen Frau Schmafu, der einstigen Fee Flatterhaftigkeit. Konfusius bewirkt nun durch verkehrte Verwendung des Talismans schreckliche Verwirrung, dergestalt, daß die beiden heimlichen Paare sich am gleichen Orte treffen.

Wir haben hier ein Schulbeispiel für Bergsons Begriff der Interferenz! Es ergibt sich eine »tragische« Erkennungsszene, Enttäuschung auf beiden Seiten, da die Untreue ja nun kein Geheimnis mehr ist. Betrogen durch den Talisman und durch die Flatterhaftigkeit wird der arme Schmafu zum Selbstmord getrieben. Das Zaubermittel hatte den alten und häßlichen Schmafu zum jungen und schönen Manne verwandelt, nun schießt er sich seine neue Haut ab, die von ihm fällt und ihn wieder zum alten Manne macht, wie er es vor dem Abenteuer mit dem Talisman und der Flatterhaftigkeit gewesen war. Zur Erkenntnis gekommen, daß nur die Treue für ihn bestimmt ist, die er so lange verachtet hatte, bekennt er sich nun zu ihr. Befreit vom törichten Wahn, ordnet er sich wieder ein in ein normales Leben.

Wir dürfen es nicht unterlassen, die Menschen Nestroys in ihrem Wahne, ihrem Glauben, ihrem Leben und Streben darzustellen und an ihnen des Denkers Gesinnung gegenüber der damaligen Gesellschaft und ihrer Wertewelt herauszuarbeiten, damit wir den hintergründigen Sinn der Wortkunst des Dichters in ihrem vollen Umfang erkennen und einschätzen können. Daher ist die Inhaltsangabe einiger wesentlicher Stücke notwendig.

Nestroys Kampf gegen die Scheinwelt der Träume und gegen Worte, die mehr verhüllen als aussagen, hat sein Ende erst mit des Schauspielers Abschied von der Bühne, der zugleich für ihn ein Abschied von der Lebensbühne bedeutete, gefunden. Schon das Zauberspiel diente seinem dauernden Ziel, das der unerbittliche Denker und Satiriker in den literarischen Parodien, in den Lokalpossen und politischen Komödien ohne Unterlaß verfolgte.

Als weiteres zu diesem Gedankenkreis gehörendes Zauberspiel sei noch »*Müller, Kohlenbrenner und Sesselträger* oder *Die Träume von Schale und Kern*« behandelt. An diesem Stücke zeigt sich, wie sehr der Zensor gelegentlich mit seinem Rotstifte eingreifen konnte. Bei Vergleichung der verschiedenen erhaltenen Bearbeitungen finden wir eine Unmenge von beanstandeten Stellen. Der Zensor mußte immer gewärtig sein, zur Verantwortung gezogen zu werden, wenn Szenen, Dialoge und Worte beim Publikum und bei der Behörde Anstoß erregten. Vom Schriftsteller hatte er nichts Schlimmes zu erwarten, wohl aber von der hohen Obrigkeit. Daher verfuhr er lieber zu strenge als zu nachsichtig, war es doch oberster Grundsatz, daß aus dem Spiele nur das der Regierung wohlgefällige Weltbild dem Publikum entgegentreten dürfe. Lag es an den vielen Streichungen, die dem Stück die Aktualität und die Würze nahmen, oder an der mißglückten Aufführung, daß das Stück durchfiel?

Die Anlage des Ganzen ist äußerst einfach, die Szenen folgen sich in logischer Konsequenz und die Grundidee wird in plastischen Bildern anschaulich gemacht. *Auch hier geht es wieder um die Entgegensetzung von Schein und Sein.*

Müller Weiß, der Kohlenbrenner Schwarz und der Sesselträger Rot haben Heiratsversprechen gemacht, welche auf ihnen lasten, da ihre Wünsche trotz ihrer braven und rechtschaffenen Bräuten in ganz andere Gebiete schweifen. Weiß wünscht sich nämlich viel Geld, Schwarz hält Künstlerruhm und Rot die schwärmerische Liebe für das höchste Glück. Rübezahl gibt ihnen einen Zaubertrank, der sie in Schlaf versetzt, damit sie durch Traumgebilde, welche ihnen ihre Schicksale im Falle der Erfüllung ihrer Wünsche zeigen, gebessert werden.

Das erste Bild zeigt sie als drei Kompagnons einer Handlung, erst nicht sehr wohlhabend, dann durch eine Erbschaft plötzlich zu Millionären geworden. Aber mit dem Reichtum kam nicht das Glück. Es zeigt sich dessen Kehrseite, indem Weiß vor Langeweile, Schwarz aus Unmut, daß er den Weibern nicht gefällt, und Rot durch Geiz des Daseins überdrüssig werden. Schließlich machen sie ihrem Leben durch Selbstmord mit der Pistole ein Ende.

Das zweite Bild zeigt sie als drei schwärmerisch verzogene junge Brüder, denen es nicht gelingt, ihrem Vater das Jawort für ihre Liebe abzuflehen. Hartnäckig verfolgen sie dennoch ihr Ziel, bis der Vater nachgibt und die Vereinigung mit ihren Geliebten erreicht wird. Einige Jahre später erweist sich diese romantische Liebe als Trug. Die Ehepartner sind enttäuscht, weichen sich aus, betrügen sich und werden betrogen; schließlich erfolgen Scheidung und Flucht.

Im dritten Bilde erblicken wir die drei als gefeierte Künstler (Dichter, Komponisten und Sänger), die aber, alt geworden und aus der Mode gekommen, am Hungertuch nagen müssen. Auf trügerischen Ruhm folgt das Elend. Kaum sind sie vergessen und verlassen gestorben, drängen sich Verehrer in ihre jämmerliche Dachwohnung und möchten in den Besitz ihrer letzten Schriftstücke gelangen. Als abgeschiedene Geister nehmen Weiß, Schwarz und Rot an diesem traurigen Nachspiele teil. Die drei Traumbilder entschwinden ihnen, sie erwachen von irrigen Wunschbildern geheilt und sind mit ihrem Lose und ihren Bräuten zufrieden.

Die Tatsache, wie Nestroy die drei Glücksträume enden läßt, ist wieder ein Beweis für seinen, alle Extreme scharf geißelnden Wirklichkeitssinn. Es brauchte Mut, gegen die gefährlichen Tendenzen jedes unbeherrschten Menschen, die auch jene seiner Zeit und Gesellschaft waren, mit solch plastischer Anschaulichkeit und unverkennbar satirischer Schärfe vorzugehen. Dennoch sind Nestroys Werke mit wenigen Ausnahmen keine Ausgeburten eines unverbesserlichen Moralisten, der nur predigt und anklagt. Wunderbar verstand es Nestroy, den Ernst in das Spiel einzustreuen und ihn mit der heiteren und beschwingten Atmosphäre der Possenwelt und des Possenzaubers zu umgeben. Wenige seiner Verehrer bekamen dabei die an guter Stelle angebrachten satirischen Spitzen nicht zu spüren. Allerdings schrieb Nestroy seine Stücke nicht für bodenlosen Leichtsinn. Auch dieses Stück schließt mit der befreienden Erkenntnis, daß wir nur »... als einfache Leute auf der glücklichen Mittelstraße froh zu leben« vermögen.

Reich an prunkend-farbiger barocker Ausstattung und an Personen — der König der Genien, die Königin der Amazonen und der Schwarzen, die Feen und Nymphen, der die Verbindung zwischen Geister- und Menschenwelt (vertreten durch Wirt und Gäste eines Wirtshauses) herstellende Zauberer — ist die Zau-

berposse »*Genius, Schuster und Marqueur*«, ein wildes Spiel von Verwandlung. Die Wechselfälle des Schicksals offenbaren sich, und für den Zuschauer ist es schwer, im Wirrwarr der sich abrollenden Szenen den Ausgang zu erraten. Es nimmt uns daher nicht wunder, wenn die Verwicklungen einzig durch das Mittel des Zufalles oder durch einen sichtbar eingreifenden »Deus ex machina« gelöst werden.

Ein charmantes Spiel von Liebe, Untreue, von Rache und pfiffiger Abwehr. Nichts bewährt sich, die Menschen (hier im Gewande von Genien und Feen und Zauberern) betrügen einander und werden selbst betrogen. Sie fehlen und werden bestraft, und in allem wird unsere Unzulänglichkeit in unmißverständlicher Weise gezeigt. Trotz der Fülle der Ereignisse ist das Stück federleicht und schwerelos.

In diesem Zauberspiel wird das Leben, ohne Aufzeigung von Tiefen und Erschließung metaphysischer Dimensionen durch die Verwandlungen der verschiedenen Feenreiche bindungslos und in gewissem Maße unverpflichtend. Ob die Menschen auf Erden, oder ob die Feen und die Amazonen und die Genien in ihren romantischen Reichen leben, alle werden sie von gleichen Tücken geschlagen, und von gleichen Leidenschaften getrieben. Die Relativität aller Wesen, der irdischen und auch der überirdischen, wird stets sichtbar. Dieses Treiben kann — cum grano salis verstanden — verglichen werden mit der streitsüchtigen Götterwelt Homers, die auch in Glanz und Flitter liebte und kämpfte. Über all dem waltet der Demiurg, der witzig lächelnde Spötter Nestroy, der seiner hinfälligen, bedingten, sich fortwährend verwandelnden Schöpfung den Glanz des irdischen Scheines, den Witz und das bunte Farbenspiel seiner Kaprizen und Launen verleiht.

Die Problemlosigkeit dieses Zauberspieles, das weder an eine Wette, noch, wie es uns scheint, an eine tragende Idee gebunden ist, gibt ihm eine Sonderstellung innerhalb der übrigen Zauberspiele, die als eigentliche *Besserungsstücke* in ihrem Handlungsablauf sich auf ihre jeweilige Grundthese zuspitzen, oder die mit einer Wette im Reiche der Geister beginnend im weiteren Verlauf sich auf der Erde abspielen und an dem Schicksal der Menschen oder der Genien (als Menschen verkleidet) eine typische Lebenserfahrung sichtbar werden lassen. Zu dieser zweiten, jetzt zu besprechenden Art von Lustspielen gehören folgende Stücke:

»*Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt*«, das Zauberspiel, das seine Fortsetzung fand in »*Die Familien Zwirn, Knierim und Leim oder Der Weltuntergangstag*«, »*Der Feenball oder Tischler, Schneider, Schlosser*«, »*Das Verlobungsfest im Feenreiche*«, und »*Die Gleichheit der Jahre*«.

»*Lumpazivagabundus*«, »*Der Weltuntergang*« und »*Der Feenball*« sind drei Zauberstücke mit den gleichen Hauptpersonen und einer zu Beginn der Stücke eingegangenen Wette. Es sind drei voneinander nur wenig verschiedene Bearbeitungen der gleichen Grundidee. Im Geisterreiche streiten sich Fortuna, das Glück und das lustige Elend, wer von ihnen die drei Erdenbürger, die — als Tischler, Schneider und Schlosser — ein angenehmes Leben fristen wollen, erobern werde. Der hohe Preis der Wette ist eine Heirat. Im »*Feenball*« (das Vorbereitungsstück für den durchschlagenden Erfolg des »*Lumpazi*«) haben sich

Poverinus und Brillantine auf dem Faschingsball des Feenreiches verliebt und möchten heiraten. Fortuna, die Beherrscherin des Glückes, duldet die Verehelichung ihrer Tochter mit dem Elend nicht. Nemesis schlichtet den Streitfall folgendermaßen: drei Erdenbürger werden dem Glücke ausgesetzt. Wenn zwei von ihnen das Glück richtig zu verwenden verstehen und nicht leichtsinnig mit ihm umgehen, hat Fortuna gewonnen und sie verfügt über das Recht, die Heirat ihrer Tochter mit Poverinus zu verbieten. Wenn aber die zwei das Glück von sich stoßen und sich dem Lumpazi in die Arme werfen, dann hat das Elend gesiegt und ihm ist gestattet, die beiden Liebenden miteinander zu verbinden.

Im Lumpazi geht es ebenfalls um eine Heirat. Hier lieben sich Hilaris, der leichtlebige Sohn des Mystifax, und Brillantina, die Tochter der Fortuna. Lumpazi, der böse Geist, hat ihn und Fludribus, den Sohn eines Magiers, auf Abwege gebracht. Hilaris weiß, daß einzig wahre Liebe zu seiner Brillantine ihn wieder auf den Weg der Tugend führen könnte. Beschützerin der wahren Liebe ist Amorosa, vor deren Macht sich selbst der unbesiegte Lumpazi fürchtet. Fortuna bestreitet, aus Neid gegen die Tugend und die wahre Liebe, daß Amorosa allein befähigt sei, gegen das lustige Elend wirksam anzukämpfen, und setzt der Heirat der beiden Liebenden folgende Bedingung: sie wählt unter den Sterblichen drei Anhänger des Lumpazi, lockere Gesellen, doch nur solche, welche schon das drückende Los der Armut gefühlt haben; diese will sie mit Reichtum überschütten; werfen sie, wie Lumpazi sagt, das Glück zum Fenster hinaus, so drängt sie es ihnen noch einmal auf; treten sie es auch dann mit Füßen, so erkennt sie sich als besiegt, und Hilaris darf der Gemahl ihrer Tochter werden; wenn sie aber, wie kaum zu zweifeln ist, das Glück mit Dank empfangen und aus Furcht vor neuer Dürftigkeit mit weiser Mäßigung es sich das ganze Leben lang bewahren, wenn sie durch Fortuna dem Lumpazi entrissen werden, dann ist sie Siegerin und Hilaris werde auf immer von ihrer Tochter getrennt.

Im »*Weltuntergangstag*«, ein Zauberspiel, das als unmittelbare Fortsetzung des »Lumpazi« gedacht war, wiederholt sich die gleiche Geschichte mit der einzigen Variation, daß diesmal die Kinder der Geister und der Menschen gefährdet sind.

»*Das Verlobungsfest im Feenreiche oder Die Gleichheit der Jahre*« wird ebenfalls mit einer Wette eingeleitet, nur liegt diesem Zauberspiel und der von ihm abgeleiteten Posse ein anderer Gedanke zu Grunde. Regine und Tranquillus sowie Seline und Narcissus sollten einander zugeführt werden. Das erstere Paar steht schon in vorgerücktem Alter. Vor ihrer Verlobung in Gegenwart des Feenfürsten Supranaturalis behauptet Regina, die Gleichheit der Jahre mache die Ehen nicht glücklich; daher wolle sie folgende Veränderung vorschlagen: statt daß der alte Tranquillus ihr die Hand reiche, gebe er sie der jungen Seline und leite mit der Erfahrung seines vorgerückten Alters ihrer Jugend Schritte; sie selbst werde versuchen, den jungen Sausewind Narziss zu einem braven Ehemann zu machen. Supranaturalis willigt unter der Bedingung ein, daß Regine zuerst den Beweis für ihre wahre Meinung durch eine Heirat mit einem jungen Erdenbürger erbringe. Kann sie ihn an sich fesseln und glücklich machen, dann darf sie im Feenreiche sich dem schönen und jungen Narziss vermählen; Seline bleibe dann nichts anderes übrig, als den alten Tranquillus zu ehelichen.

Eine Neubearbeitung des Zauberspieles unternahm Nestroy noch im gleichen Jahre, wo die Erstaufführung des »Verlobungsfestes« stattfand. Der Zauberapparat ist in dieser Posse erstmalig total eliminiert worden und die bisher immer unter den Überirdischen geschlossene Wette wird von Menschen und auf Erden eingegangen. *Nestroy hat schon zu Beginn seiner Schriftstellertätigkeit das Zauberwesen nie ernst genommen.* Er benützte jede Gelegenheit, um es zum Gegenstand seiner Parodie zu machen und diese überirdischen, vom Feenreiche aus über das Schicksal der Menschen bestimmenden Gestalten als mit allen menschlichen Unzulänglichkeiten und Lastern behaftet darzustellen. Diese für Nestroy und seine aufgeklärte, realistische Zeit typische Respektlosigkeit gegenüber den Geistern und Feen der früheren Generationen und der wenigen Raimundverehrer läßt sich kaum treffender als durch folgenden Dialog zwischen Regina und Spiritus im »*Verlobungsfest*« belegen. *Regina* (zu Spiritus): »Jung und immer jung, Er dummer Mensch. — *Spiritus:* Nicht Mensch, Gnädigste, ich bin ein Geist. — *Regina:* Aber ein sehr geistloser«.

Genau wie die Menschen waren auch die Geister nicht gefeit vor Nestroys Witz, dem laut Jean Paul wahrhaft »großen Gleichmacher aller Dinge«. Seine Pfeile kann er gelegentlich auch gegen die Überirdischen richten, sofern sie ihrer Aufgabe nicht mehr gerecht werden und sofern auch sie mit dem Makel alles Vergänglichen (und das sind sie in ihrer Abhängigkeit vom Glauben der Menschen) behaftet sind. *Der Zauberapparat entbehrte weitgehend des geistigen Gehaltes* und war nur mehr unverpflichtender, von Nestroy übernommener und von ihm fallengelassener Rahmen, sofern es der größere Effekt des Stückes erforderte. Die Bedeutung des Vorspieles im Himmel, der Glaube an überirdische Mächte, der noch Raimund zum Aufstieg in die Wunderwelt der Märchen und Mythen beflügeln konnte, wurde nicht mehr verstanden und nicht mehr ernstgenommen. Es überrascht uns deshalb nicht, daß schon die *ersten Zauberspiele Nestroys einen possenhaften, wirklichkeitsnahen Charakter haben.*

Im Jahre 1838 schrieb Nestroy für das Altwienervolkstheater das letzte einigermaßen bedeutende Staberl-Stück. Sein Titel ist: »*Der Kobold oder Staberl im Feendienste*«. Es gehört zu den parodierenden Zauberpossen. *Ihrer Grundtendenz nach dürfte diese Posse wohl die ausgesprochenste Parodie auf das Altwiener Zauberspiel sein.* Die Aufnahme des Stückes, dessen Inhalt weitgehend einem Feenballett Perrots entlehnt wurde, war günstig. Der geachtete Kritiker Weidmann in der »Wiener Theaterzeitung« äußerte sich sehr wohlwollend darüber; er schrieb: »Nestroys Werk ist Parodie im eigentlichen Sinne des Wortes. Die Stärke des Herrn Nestroy eben in dieser Gattung ist bekannt und er bewährte sich auch heute. Die komischen Kontraste in den gegebenen Verhältnissen sind mit scharfem Blicke erfaßt und gestaltet. Da dies nun eigentlich der Lebenspunkt der Parodie ist, so konnte bei solchem Vorgehen auch die Wirkung nicht fehlen..., es ist in dieser Posse eine solche Fülle von kerngesundem Spaß vorhanden, daß mehrere unserer spaßbedürftigen Lokaldichter ganze Serien ihrer Dutzendprodukte damit ausstatten könnten...« Weniger günstig urteilen andere Kritiken, was uns jedoch nicht hindert, bei unserer Stellungnahme zu bleiben. Das Grundmotiv des Stückes war für eine Parodie gegen das Zauberwesen wie geschaffen. Hat es sich schon einmal ereignet, daß

sich der eigene Sohn des Fürsten aus dem Feuerreiche so sehr in eine Sterbliche vernarrt, daß er lieber auf seine Unsterblichkeit verzichtet als sein Mädchen verläßt? Ist damit nicht jegliche Geisterwürde zerstört worden? Zudem hat eine ebenfalls zu den außermenschlichen Mächten gehörende Nixe ihre von einem Sterblichen gezeugte Tochter Thecla vor den Nachstellungen des Höllenfürsten zu schützen, dem vom Schicksal eingegeben wurde, zu ihrer Verführung seinen Sohn, den Kobold, zu den Sterblichen zu schicken, mit der beschämenden Begründung, »um so ein Früchtel ist es nicht schad«, wenn es verderbe. Die Nixe sieht die Gefahr voraus, die ihrer Tochter Thecla droht, und zwingt durch ihre Zauberkünste den drolligen, zum Teil naiven und zum Teil witzigen Staberl in ihren Dienst. Schon das erste Auftreten Staberls mit seinem Freunde Peregrinus, der in den Branntweinhäusern der Dörfer Landwirtschaft studiert hat, ist voll sprühenden Witzes, wenn er mit wissenschaftlicher Gewichtigkeit sein Luderleben erzählt, was nach Jean Paul in die Kategorie der *travestierenden Redeart* gehört. *Transpositionen* eines niederen Gedankens in eine gelehrte Ausdrucksweise sind in diesem Stücke in Fülle vorhanden.

In das Gebiet der *Interferenz* fallen andere Beispiele, so wenn Staberl auf viele Fragen zweideutig antwortet: »Wie ich ihn vor einer halben Stunden hab' besuchen wollen (damit ist Peregrinus gemeint), war er schon nicht mehr bei sich, er wird ausgegangen sein.« Staberls Sprache ist ein reines Spiel von Begriffen, die er einmal im eigentlichen, wörtlichen Sinne gebraucht, dann wieder unvermittelt und wie durch Zufall metaphorisch verstanden wissen will. Wir sind bei ihm stets die Genarrten, da er jedes Wort zerspielt, jeden Sinn zertrümmert und ihn in die Funken des Witzes und den Sprühregen seine Späße auflöst. Entsprechend der Definition Jean Pauls kann Nestroy entlegene Begriffe zusammenknoten und daraus ein wunderliches, halb unsinniges, halb vernünftiges Ganzes formen. Pietätlos darf er mit der alten Margarethe verfahren, um dann wieder angesichts der schönen Nixe in Verzückung und Verliebtheit zu geraten.

Es ist Nestroys Eigentümlichkeit, an unscheinbarem Requisit die Ranken seiner philosophischen Raisonnements emporwinden zu lassen. So unterhält uns Staberl aufs köstlichste mit seinen gescheit sein wollenden Reden über den von seinem Vater geerbten, grünseidenen Parapluie. Er ist nicht mehr der nur naive, dummdrillige und einfältige Staberl von einstmals, sondern ein Witzkopf, der von geistreichen Einfällen manchmal nur so sprüht und es an beißender Satire nicht fehlen läßt. Er erscheint uns mit seinem bindungslosen Leichtsinn als eine Vorstufe des Gauners, der in den späteren Possen Nestroys noch einigemale und mit betonterer Wesensart auftritt. Allem Idealistischen abhold, wie weiland Hanswurst und Kaspar, weiß er, daß die Wahrheit dort zu finden ist, wo das Geld rollt. Staberl, dem Folleterl sein Geheimnis ausgeplauscht hat, trinkt nach mehrfach wiederholter Verheißung der Nixe, dafür reichen Lohn zu empfangen, die ihm von ihr gegebene Phiole; dadurch wird er in die Gestalt der gefährdeten Thecla verwandelt; als Thecla tanzt er mit dem betrogenen Kobolde die Pantomine der Sympathie. Die vermeintliche Thecla und der Kobold lieben sich; wie nun nach manchen überwundenen Hindernissen Folleterl sich dem Ziele nahe sieht, der Hochzeitszug mit der richtigen Thecla und dem Fürstensohne

sich in Bewegung setzt, bricht die Nixe wieder hervor und tauscht mit ihrer Zaubermacht das Mädchen durch Staberl aus. Der Kobold erscheint darauf mit ihm vor seinem Vater, dem Höllenfürsten; kaum angelangt, muß er erkennen, daß er durch die Nixe betrogen, daß er die Sterbliche geliebt hat und sein Spiel verloren ist. Derart geht er seiner Eigenschaft als unsterbliches Wesen verlustig und erhält dafür von Undine, der Wassernixe, Thecla, sein geliebtes Weib.

Der Grundgedanke dieser Posse ist unverkennbar der, daß ein glückliches Dasein unter Sterblichen besser ist als eine Unsterblichkeit, die nur unter Schmerzen errungen wird und erhalten bleibt. Auch an diesem Stücke erweist sich des Wieners Gemütlichkeit, der ein friedvolles Dasein und einen geruhsamen Lebenswandel dem heroischen Leiden und Sterben des nordischen Menschen vorzieht. »Der Kobold« ist den anderen Zauberspielen an Unbeschwertheit und Leichtigkeit überlegen. Staberl und Folleterl entsprechen sich vortrefflich als die zwei Hanswurste verschiedenen Ursprungs und sind einzigartig in ihrer Besonderheit. An sich sollten sie sich feindlich gegenüberstehen, doch führt sie ihre eigene lebendig-quecksilbrige Ungebundenheit immer wieder zusammen. Zwar ist der Zauberapparat überall beibehalten und geschickt verwendet, die parodistische Tendenz aber schimmert überall hindurch. Überraschende Effekte sind gut und reichlich angebracht und die Lösung des Knotens ist befriedigend. Die irdische Liebe des Kobolds zu einer Sterblichen siegt über eine zweifelhafte Unsterblichkeit.

Wollte Nestroy mit dem letzten, gegen Ende seines Lebens geschriebenen Zauberspiele »*Der gutmütige Teufel*« die Ohnmacht der Teufel oder die Bosheit des Weibes beweisen, wenn der von Luzifer beauftragte Beelzebub, ein glückliches Menschenpaar zu trennen, sich in die Frau verliebt, für sie Gefühle des Mitleids hegt und aus Unfähigkeit, Böses zu tun, die Aufgabe einer infamen Hexe überträgt? Nestroy war einfach Satiriker und als solcher geißelte er eben alle Schwächen und Laster, gleichgültig, wem sie anhafteten. Luzifer hatte schon einigemale versucht, der Wette eingedenk, wonach im Falle der ungebrochenen Treue der beiden bäuerlichen Ehegatten er verpflichtet wäre, seiner Gattin Fulminaria »eine zwölfspännige Drachenequipage« zu übergeben, die beiden unschuldigen Menschenkinder zu entzweien. Bei jeder Gelegenheit wird der oberste Höllenfürst parodiert und die ganze Zauberwelt in ihrer Nichtigkeit bloßgestellt. Der Hexe gelingt es, die Herzen der Ehepartner mit tiefem Mißtrauen zu erfüllen, so daß der Mann wegen eines vermeintlichen Mordversuches seine Frau aus dem Hause wirft. In die Handlung ist ein Duett von Satan und Beelzebub eingeflochten, das über Güte und Bosheit des Menschen und der Ehe diskuriert. Als das Unheil über die beiden Ehegatten hereingebrochen ist, erbarmt sich Beelzebub ihrer, obwohl er sich bewußt ist, daß er seinem Auftrage zuwiderhandelt und es in allen Zeitungen publik werden wird... Er läßt den Bauern teilnehmen an einem Gespräch zwischen der Hexe und Satanas, worin die beiden über die Dummheit und Leichtgläubigkeit der Menschen spotten. Nun gerät der Mann in rasende Wut, so daß ihn Beelzebub zurückhalten muß. In einer gräßlichen Teufelskostümierung dringt der Teufel ins Haus der alten Hexe, unterdessen finden sich die entzweiten Ehegatten wieder und sehen festumschlungen zu, wie der Teufel die Hexe mit sich ins Höllenreich hinabzieht.

VI. Nestroys Possen

Bei der Behandlung von Nestroys Zauberspielen wurde schon erwähnt, daß des Autors eigentliches Genre die Posse ist. — Der englische Essayist und Antipode von Bernard Shaw, G. K. Chesterton, glaubt die Posse gegen jene Kritiker, die nur das Klassische anerkennen, in Schutz nehmen zu müssen. Er tritt mutig auf gegen jene Schulweisheit, die in der Posse nur eine ausgeartete Komödie und eine »Welt von geradezu kläglicher Trivialität« sieht, und behauptet, daß nicht die Posse an sich eine verwerfliche Dichtungsgattung sei; ablehnen müsse man die irrige Haltung, welche die modernen rationalistischen und humorlosen Aestheten ihr gegenüber einnähmen. Posse grenzt nach Chestertons Ansicht an Anarchie in der literarischen Gattung des Lustspieles, aber gerade hierin sieht er einen wesentlichen Zug der menschlichen Psyche. Er schreibt: »Selbst den stillsten Menschen, der am ruhigsten dahinlebt, wird manchmal ein plötzlicher, blinder Hunger nach den Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des Daseins anwandeln; er wird sich unvermittelt fragen, wie es wäre, wenn die Teekanne plötzlich Salzwasser oder Honig enthielte, wenn die Uhr auf alle Tagesstunden zugleich zeigte, wenn die Kerze grün, statt rot zu flammen begänne, und die Türe auf einen See oder ein Kartoffelfeld, statt auf eine Straße sich öffnen würde. Wer von einer solchen namenlosen Anarchie sich angeweht fühlt, den hat zeitweilig der Geist der Posse erfaßt. Wenn Kasperle den Gendarmen mit einem Hiebe entzwei spaltet, so verwirklicht er dabei (wir brauchen deshalb nicht an Schlimmes zu denken) einen unserer Träume.« Chesterton versteht also unter der Posse ein reines Spiel der Phantasie, eine Form von Freude am Ordnungslosen und Verwirrenden. Immer mit einer Spitze gegen die Dekadenz seiner Zeit, wehrt er sich heftig gegen die Ansicht dieser Literaten, daß komische Literatur zu der oberflächlichen zählt, »denn die Fröhlichkeit dieser Werke (eines Sommernachttraumes z. B.) ist älter als der Schmerz, ihre Tollheit ist gesünder als Weisheit, ihre Liebe stärker als der Tod«.

Wir freuen uns, aus dem Munde dieses gewiegten Kämpfers für Wahrheit und Leben folgende für Nestroy schmeichelnde Worte vernehmen zu können: »Die Literatur der Freude ist unendlich schwieriger, seltener und triumphierender als die Literatur des Schmerzes, und von allen verschiedenen Formen der Literatur der Freude verdient die sogenannte Posse am meisten hochgehalten und gepflegt zu werden.«

Zwar stimmen wir ganz mit Chesterton überein in der gerechten Beurteilung dieser zu Unrecht als minderwertig und zweitrangig angesehenen Dichtungsgattung, wir können aber nicht umhin, die Nestroysche Posse etwas anders

zu beschreiben. Chesterton versteht unter ihr so etwas wie die alte Kasperliade, wo auf strengere Bühnengesetze gar keine Rücksicht genommen wurde und die unberechenbaren Launen des Darstellers die einzige Norm, den ausschließlichen Maßstab bildeten. Daher führt Chesterton sie auch ganz in die Nähe der Pantomime und der Burleske und verlangt von ihr durchaus nicht, daß ihr Handlungsablauf logisch konsequent vor sich gehe. Wenn sie Lebensfreude erzeuge und steigere, sei schon alles gewonnen, denn auf ein lustvolles Spiel käme es im Grunde an. Auch sieht er in ihr eine unliterarische Angelegenheit, die eben deswegen in Mißkredit bei den steifen Aestheten unserer Zeit gekommen sei.

Nestroy nun hat aus seinen Possen regelrechte Bühnenstücke geschaffen, deren Menschen, Handlungen und »happy ends« wenigstens eine relative Wahrscheinlichkeit beanspruchen dürfen. Die Zeit von Kurzens phantastischer Zauberburleske war vorbei, und ein Theater, das dem Leben und seinen Bedürfnissen gerecht werde, wurde verlangt. Zwar war der alte Wiener Kaspar nicht verschwunden — er hat nur den Namen und die Kleidung gewechselt —, aber er trat jetzt gesittet auf, wußte um die Gesetze der Konvention, war anständig und fügte sich willig in die Bürgerlichkeit. Den alten Unflat hatte er abgestreift, im Zeitalter Pestalozzis die Schule besucht; seine schlagfertige Zunge, die mit treffenden Witzen nicht kargen wollte, war seine Waffe, die ihn nie verließ und mit der er sich schließlich durchzusetzen vermochte.

Die Posse »Der Schützling«. Einem solchen späten Kalpar, der jedenfalls mit der Muttermilch einige aufklärerische Einsichten eingesogen hatte, begegnen wir in Gottlieb Herb, der in der Posse »Der Schützling« als geheimer Schützling der Frau Baronin Pauline von Waldbrand für einige Zeit die gesamte Gesellschaft in Bewegung und Erregung versetzt, angefangen bei seinem Vetter, dem armen Buchbinder Pappinger, Martin, dem Tischlergesellen und Nanny, der Putzwäscherin, über Frau von Zollfeld, August von Zollfeld, Julie Billdorf und Werling bis zu dem eifersüchtigen alten Ehemann und Geschäftsleiter Baron von Waldbrand hinauf. Lassen wir kurz den Film des Geschehens abrollen. Dieser ist atemberaubend, spannungsgeladen bis zum Ende und an Überraschungen reich.

Gottlieb Herb wurde durch eine tragische Liebe zu Julie Billdorf aus der normalen Lebensbahn geworfen. Unbefriedigt streift er umher und möchte für seinen unerfüllten Tatendrang einen geeigneten Schauplatz finden. An Minderwertigkeitsgefühlen leidend, kompensiert er seine enttäuschenden Erfahrungen durch himmelhochsteigende Pläne. Er gehört unter die gefährlichen Menschen des »Alles-oder-Nichts«; da er überall abgewiesen wird, faßt er den Entschluß, freiwillig aus dem Leben zu scheiden. Pauline, die junge Gemahlin des alten Barons von Waldbrand, hat von dem Elend des armen Herb vernommen, und da sie bis heute immer die willenlose Puppe des alten Gatten sein mußte, faßt sie den Entschluß, jetzt einmal ohne Wissen des Mannes etwas zu unternehmen. Sie will dem jungen Gottlieb Herb helfen — ohne sich dabei zu erkennen zu geben. Kaum hat sich der verzweifelte junge Mann in einer romantisch-schauerlichen Gegend seine Mordwaffe an die Brust gesetzt, wird er durch eine in Szene gesetzte Jagd auf einen Verbrecher von seinem Vorhaben abgelenkt und ihm die Waffe listigerweise weggenommen. Durch einen Brief, der von Nanny in seine

Hände geleitet wird, gelangt er in den Besitz einer Tausend-Gulden-Banknote. Wie er sich, fassungslos durch dieses überraschende Glück, erschrocken umsieht, findet er niemanden, der ihm auf seine vielen Fragen antworten könnte.

Die Situation am Ende des ersten Aktes stellt sich folgendermaßen dar: zwar ist Herb seiner Not enthoben, jedoch auf eine Weise, die sein Geltungsbedürfnis nicht schwächt, sondern anstachelt. Daß ihm jemand unbekannterweise nur aus Mitleid zu helfen sucht, erträgt sein stolzer Charakter nicht. Zu Beginn des zweiten Aktes sehen wir den Helden in ungeduldiger Erwartung der kommenden Dinge. Gottlieb Herb ist es im Grunde vor allem um Anerkennung seines Werkes zu tun, und er grämt sich immer noch, daß dasselbe von allen Menschen, denen er es angetragen, abgewiesen worden ist. Aus eigener Geisteskraft will er es zu etwas bringen; wir erkennen aus seinen Worten, daß er auf eine Unterstützung von weiblicher Seite her gerne verzichten würde, ja noch mehr, sein Ehrgefühl wäre gekränkt aus dem einfachen Grunde, weil er seine Liebe wegen des Fehlens einer eigenen, selbständigen Existenz aufgeben mußte. Das psychologisch unkluge Vorgehen der Baronin Pauline berührt den neuralgischen Punkt von Herbs Charakter und wirkt geradezu aufreizend. Unterdessen ballen sich die Gewitterwolken von anderer Seite her über Pauline zusammen: von Baron Waldbrands mißtrauischem Wesen in die Enge getrieben, eröffnet sie dem Gatten ihr Vorhaben mit dem Hinweis, daß die Anregung von Julie Billdorf ausgegangen sei. Sie sei nur brieflich über den Schützling unterrichtet. Kaum hat sie sich über Julie ausgesprochen, tritt diese auch wirklich mit Frau von Zollfeld auf. Diese beiden Frauen haben ihrerseits ein Anliegen. Die künftige Schwiegermutter der Julie drängt die Braut ihres Sohnes zur Bitte an den Baron, er möchte August doch zum Leiter seines Unternehmens erheben. Dieser (der Baron) jedoch spielt auf ihren neuen Schützling an, was weder Julie noch die alte Zollfeld verstehen und einzig Pauline in eine große Erregung versetzt. Sobald die erste Gefahr (durch den Weggang von Baron Waldbrand) vorbei ist, bekennt Pauline ihrer Freundin Julie gegenüber, sie habe in ihrer Angst deren Namen vorgeschützt und bittet sie inständig, sie möchte nichts darüber äußern. Von Pauline enttäuscht, wendet sich Julie von ihr ab und läßt sie in ihrer Not allein. Immer wieder sieht diese ihres Mannes Falten auf der Stirne sich zusammenziehen und die Zornesblitze aus seinen Augen schießen. Sie kann sich nicht mehr beruhigen.

Die Gewissensbisse, von denen diese arme junge Frau gequält wird und die uns eigentlich insofern als unbegründet erscheinen, als ihr Handeln aus einer reinen, aber unerfahrenen Herzensgüte stammt, diese seelischen Quälereien nehmen gleichsam Stefan Zweigs Novelle »Die Angst« vorweg, wo das gleiche Problem, nur noch überspitzter und raffinierter zerlegt und in seinen letzten Nuancen dargestellt wird. Bei Zweig wird freilich die Tragik solcher konventionellen Ehen mit psychoanalytischer Akribie geschildert.

Kehren wir zu unserem Helden zurück. Mit August von Zollfeld bewirbt sich Gottlieb um die ausgeschriebene Direktorenstelle auf dem Gewerke Finsterbach. Zollfeld, der sich seinem Rivalen absolut überlegen glaubt, behandelt ihn zwar sehr zuvorkommend, gibt ihm aber zu erkennen, daß er hier eigentlich nichts zu tun habe, es sei denn, Herb wolle bei ihm Sekretärdienste leisten. Auf Zollfelds konventionelle Floskeln antwortet Herb mit zynischer Schärfe; man hat

den Eindruck, daß das erste Redegefecht zwischen den beiden Konkurrenten, die schon früher einmal die Klingen kreuzten, zu Gunsten Herbs ausgefallen ist. Im Geiste sieht sich Zollfeld schon auf seinem gewünschten Posten und von oben herab Gnaden an seine Untergebenen austeilen, als plötzlich Gottlieb Herb aus dem Wartezimmer zum Herrn Baron gerufen wird. Pappinger vernimmt bald darauf von Treffler die freudige Nachricht, »die Direktorstelle der Gewerke von Finsterberg sei fortan der Wirkungskreis Ihrer Talente«; wie er von diesem, seinem Gottlieb bescherten Glück hört, gerät er außer sich vor Freude. Es wird auch gemeldet, daß alle anderen Bewerber sich auf den morgigen Tag melden mögen, was den in seinem Stolze gekränkten Zollfeld maßlos ärgert. Gottlieb ist nun an das Ziel seiner Wünsche gekommen.

Damit schließt der zweite Akt, und wir sind gespannt zu erfahren, ob er wirklich die Erwartungen erfüllt und ob er den ersten Gönner nun vergessen könne. Gottlieb plant unternehmungslustig eine völlige Neugestaltung der ihm als Direktor unterstellten Werke. Dagegen wenden sich sämtliche Arbeiter, die zudem noch von Zollfeld aufgewiegelt werden. Gottlieb aber antwortet mit treffenden Worten auf alle Einwände. Zollfeld rastet nicht, bis er seinen Gegner aus dem Sattel geworfen hat und ersinnt zu diesem Zwecke einen raffinierten Racheplan, dessen Mittelpunkt ein Zeitungsartikel sein soll, in dem die Unfähigkeit des neuen Direktors angeprangert und zugleich jene weibliche Person, die ihn auf den Schild erhob, angeklagt wird. Nachdem Herb zugesehen hat, wie sich seine alte Geliebte Julie von Billdorf mit ihrem jetzigen Bräutigam August von Zollfeld streitet, kommt er mit ihr selbst ins Gespräch, das, voll von bitterer Ironie, doch die alte Leidenschaft erkennen läßt und Gottlieb zur Erkenntnis seines eitlen Verhaltens ihr gegenüber bringt. Auf dem nun folgenden Balle läßt sich Gottlieb zu einem unerhörten Skandal hinreißen, veranlaßt durch den soeben erwähnten Zeitungsartikel, und liest ihn im Beisein von Pauline und Herrn von Waldbrand der gesamten Gesellschaft vor. Mit Protestrufen, die Zollfeld heimlich triumphierend sekundiert, und im Anschluß daran verlangt er, daß »der Name der heimlichen Gönnerin« preisgegeben werde, wie sie den »seinen in den Rachen der Hydra Publizität geworfen hat«.

Mit der Ohnmacht der Baronin Pauline schließt der dritte Akt. Herb ist fest entschlossen, seinen Posten aufzugeben, es bedarf der begütigenden Worte des Herrn Barons, ihn einigermaßen zu beschwichtigen. Nach den glaubwürdigen Aussagen seiner Frau ist der Gatte immer noch überzeugt, daß mit der heimlichen Gönnerin eben Julie Billdorf gemeint sei, worüber sämtliche Anwesenden befreit aufatmen. Nun entschließt sich Herb selbst, zu Pauline zu gehen und vor ihr nach den harten Worten, die er ihr übermittelte, zu bekennen, wie er sie verehre als das einzige Wesen, das ihm Gerechtigkeit widerfahren ließ auf dieser Welt. Sobald Gottlieb mit allen Regeln der Kunst den nichtigen Lumpen von Zollfeld vor seinen Freunden bloßgestellt hat, singt er das Couplet vom Fortschritt, der im Grunde nur ein scheinbarer sei. Jede gemachte Erfahrung kleidet er in Vers und Reim und trägt er vor, wobei der Refrain als Grundgedanke regelmäßig wiederkehrt, der folgendermaßen lautet:

»Drum i schau mir den Fortschritt ruhig an
und find', 's is nicht gar so viel dran.«

Pauline ist unterdessen nicht untätig geblieben; sie sagt Julie gegenüber aus, daß sie ihrem Gemahl den wahren Tatbestand bekennen und ihre Schuld nicht länger verheimlichen wolie. Wie nun Gottlieb vor Pauline das einzige Mal schüchtern erscheint, weist sie ihn auf das Schreiben an ihren Gemahl hin, worüber Gottlieb erschrickt. Da vernehmen die beiden die Stimme des gefürchteten Mannes, was Pauline veranlaßt, Gottlieb zu verstecken. Waldbrand tritt zu Pauline hin mit verschiedenen Briefen in der Tasche, von denen ein jeder von ihr stammen könnte. Die Situation ist aufs äußerste gespannt, als der Lärm eines eingeschlagenen Fensters die Szene unterbricht und das Eintreten von Julie motiviert. Kurz darauf meldet der naiv-dumme Pappinger, sein Neffe Herb sei auf einem Pappelbaum gestanden, der hin und her geschwankt habe, und sei schließlich in das Zimmer des Barons gedrungen. Diese Nachricht veranlaßt den Baron, das Gespräch abzubrechen und den verdächtigen Mann abzufassen.

Die Verwandlung zeigt uns das Arbeitskabinett des Barons im Mondenschein mit Gottlieb Herb, der in den Briefen wühlt und jenen der Pauline herauszufinden trachtet. Er entdeckt ihn schließlich, aber leider zu spät, da er beim Herannahen des Barons nicht mehr fliehen kann. Seine Pfiffigkeit aber verläßt ihn auch in der kritischsten Lage nicht, und es kommt ihm blitzschnell die Idee, sich somnambul zu stellen und im Traume alle seine Absichten verraten zu lassen. Auf unnachahmliche Weise läßt er erkennen, daß er Julie von Billdorf noch liebe und auch den Direktorposten trotz aller Verleumdungen wieder anzutreten beabsichtige. Nachdem alles gut gegangen ist, spricht Gottlieb selbst die Idee der Posse aus, die lautet: »Eine fixe Idee hab ich g'habt, nämlich die, daß ich mein Glück durchaus nur mir selbst verdanken will!«

Der Leser wird allein aus der Wiedergabe des Handlungsablaufes den Eindruck einer spannungsreichen und bewegten Posse erhalten haben. Ebenso wie er sich aber von dem leicht und schnell dahinfließenden Dialog von Szene zu Szene und von Akt zu Akt führen läßt, kann er sich der dramatischen Wirkung und der suggestiven Sprachgewalt nicht entziehen.

Die Frage, ob diese Posse einfach eine getreue Wiedergabe des gesellschaftlichen Lebens von Nestroys Zeit darstelle, muß ohne Zögern negativ beantwortet wrden. Unser Autor erstrebte nicht Lebenswahrheit im wörtlichen Sinne. Wie könnte die Posse denn immer mit einem »happy end« für diejenigen Figuren schließen, die so oft während der Handlung als die Unterlegenen oder mindestens als diejenigen erscheinen, welche im Hintertreffen sind und irgendetwas aufzuholen haben? Die Besitzenden fühlen sich immer sicher und überlegen — es sind in der Hauptsache die Alten und Begüterten —, währenddem die Jugend und die Habenichtse, die unserer Sympathie sicher sein dürfen, am Ende nach dem Erweis ihrer Tüchtigkeit oder mindestens Lebenstauglichkeit siegen und über Reichtum, Dummheit und Standesdünkel triumphieren. Nestroys Verfahren geht nach dem Schema von Lope de Vegas' Lustspiel »Die kluge Närrin«, wo die Rollen am Ende des Stückes vertauscht sind. Die Schicksale gerade der zum tragischen Versagen hinneigenden Menschen wenden sich im wirklichen Leben nicht immer und nicht so leicht in Glück, Frieden und Liebe, wie es in den Possen Nestroys geschieht.

Naturalistisch exakte Erfassung und Darstellung der Lebensvorgänge konnte nie Nestroys' Aufgabe sein, dem es auch nicht immer auf Wahrscheinlichkeit ankam. Was unser Autor erstrebte, war, die inneren Beziehungen der Menschen untereinander aufzudecken und die Widersprüche zwischen äußerem Gehaben, konventionellem Benehmen und innerer Bewußtseinslage sowie versteckter Absicht und verschwiegener Intention aufzuzeigen. Diese Aufgabe hat er auf die beste Weise erfüllt. War es das künstlerische Wissen um die Mittel und die Methoden der komischen Gestaltung seiner Figuren, daß er sie derart handeln und denken ließ, oder waren sie die getreue Widerspiegelung seiner Anschauungen über den Menschen? Beides dürfte der Fall sein. Sowohl der Mensch als auch der Künstler Nestroy, sie beide waren an der Abfassung der Stücke beteiligt. Es ist ja bekannt, wie lebhaft Nestroy am gesellschaftlichen und politischen Leben seiner Zeit teilnahm und wie er es wagte, auf aktuelle Ereignisse andeutungsweise, ja sogar mit betonter Anspielung hinzuweisen. Das stoffliche Interesse war bei diesem Autor immer sehr stark. Auch Bäuerles Staberl entstand aus zeitgeschichtlichen Begebenheiten, doch war er ganz auf den Geschmack des Wiener Publikums zugeschnitten und bewegte sich auf den Brettern in harmloser Drolligkeit.

Nestroys' Menschen sind tiefer und nicht selten abgründig gesehen. Sie analysieren sehr oft und eindringlich sich selbst und ihre Mitmenschen sowie die gesellschaftlichen Institutionen. Sie fühlen sich öfters sehr exponiert und ihre Situation erscheint uns nicht selten bedenklich. Nestroy war es aber nicht gegeben, tragische Existenzen hinzustellen. Tragik, wie sie allgemein verstanden wird, erleiden nur starke und große Persönlichkeiten. Es müssen also Individualitäten von außergewöhnlichem Charakter sein. Der Durchschnitt kann, so gesehen, nicht tragisch werden.

Bergson lehrt, daß Komik nur einem allgemein verbindlichen Typus anhaftet und daß sie nur innerhalb eines festen gesellschaftlichen Rahmens entstehen kann. Der komische Mensch wird immer von der Gesellschaft, deren verbindliche Gesetze er überschreitet, als lächerlich empfunden. Nestroys Komik bestätigt uns diese Erkenntnisse. Seine Figuren verstoßen immer irgendwie gegen die Normen der Konvention. Sie sind asozial und in ihren Bestrebungen ziemlich eigensüchtig auf den eigenen Vorteil bedacht. So stehen sie am Rande der Gesellschaft, im Gegensatz zu ihr, tragen ein klares Bewußtsein ihrer Sonderstellung und haben ein Gefühl des Verlassenseins, der Heimatlosigkeit. Wenn sie sich auch öfters geniemäßig gebärden und ganz gescheit zu reden verstehen, so können wir nicht umhin, sie als Durchschnittsmenschen zu betrachten und wir wünschen, daß sie ihre Extravaganz aufgeben. Dies geschieht immer, weswegen wir, zufrieden mit dem glücklichen Verlauf der Dinge, das Theater verlassen können.

Wir sehen immer wieder im Lustspiel und in der Posse, daß es um diese abnormen Charaktere nicht so schlimm bestellt ist und daß es nur eines kräftigen Anstoßes bedarf, um sie wieder in die rechte Bahn zu bringen. Solche Anstöße sind bei Nestroy meistens Liebe, Heirat und Geld. Absoluten Ernst, der Grundton Sophokleischer Tragödien — wir denken z. B. an das »fatale« Schicksal des Königs Oepidus, was wesensnotwendig zu einem Trauerspiel gehört — finden

wir in keinem Stücke von Nestroy. Mit Recht steht Nestroy den Prätentionen der Tragödien skeptisch und ablehnend gegenüber. Wie leicht wird etwas unzutreffenderweise als tragisch angesehen und wie gerne möchte man mit Feierlichkeit prunken, um einer unbedeutenden Person oder Handlung den Schein von Bedeutung zu geben und das Pathos des Ernstes zu verleihen. Man geht nicht fehl, wenn man behauptet, daß unseres Autors Possenleichtsinn von größerer Wahrheitsliebe erfüllt war und die Realitäten ungeschminkter erkannte als mancher Tragöde seiner Zeit. Nicht umsonst hatte sein satirisches Auge es auf die allzu pathetischen Produkte mancher damals hochgepriesenen Dichter abgesehen. Über seine Parodien werden wir noch zu sprechen haben. Als Muster seiner satirisch durchleuchteten Tragödien gilt Nestroys Parodie von Hebbels »Judith und Holofernes«. Wahrhafter Ernst wird nicht so leicht angetroffen. Das wußte Nestroy besser als seine Zeitgenossen. Ihn positiv darzustellen war nicht seine Aufgabe. Was er konnte, war die nicht weniger wichtige Durchleuchtung von Scheinwerten (oder was er als solche empfand), die sich mit lärmendem Spektakel aufplusterten. Ganz in diesem Sinne sang er einmal selbst: »Der Ernst hat eine feierliche, eine schauerliche, überhaupt viele sehr ernsthafte Seiten, aber ein elektrisches Fleckerl hat er doch immer, und da fahren bei der gehörigen Reibung die Funken der Heiterkeit heraus.«

Nestroy verstand es ausgezeichnet, alle seine Figuren, auch wenn sie im Leben als bemitleidenswert angesehen werden konnten, sich komisch gebärden zu lassen. Mit behutsamer Sorgfalt offenbarte er in geeigneten Situationen ihre lächerlichen Eigenschaften. Somit erzeugte er eine Heiterkeit, die uns befähigt, manche Wahrheit lachend hinzunehmen und sie gleichsam spielend zu unserem Eigentum zu machen. Nestroy verstand es überdies, die lächerlichen Eigenschaften seiner Helden darzustellen, ohne dadurch Gefühle der Scham oder des Ekels hervorzurufen. Auch die widerlichsten Bösewichte hängen noch durch ein schmales Band mit unserem Herzen zusammen, und selbst die liebenswürdigsten Figuren haben ihre kleinen Schwächen. Die Mehrheit seiner Personen, die trotz ihrer typisch wienerischen Eigenart auch von Nicht-Wienern verstanden werden können, besteht aus mittelmäßigen Menschen, die zwar recht gut und recht bös, aber niemals zu eigentlichen Engeln oder Teufeln werden können. Wir hätten uns einfach nicht vorstellen können, daß unser Schützling Gottlieb Herb trotz seiner bejammernswerten finanziellen und moralischen Lage im Ernste zu einem Selbstmord fähig gewesen wäre. Schon meinen wir uns in ihm getäuscht zu haben, als wir ihn mit der Pistole erscheinen und zum Freitod Anstalten treffen sehen; wir atmen aber erheitert auf, als unser Held so überraschend leicht sich die Pistole aus der Hand reißen läßt. Er und die Mordwaffe waren eben zwei Dinge, die wie zufällig aneinander gerieten und sich nicht so recht vertrugen. Selbst wenn der Schuß losgegangen wäre, hätte Herbs Tod den Charakter des Ungewollten, des Zufälligen gehabt, und wir hätten ihm nicht in gleicher Weise nachtrauern können wie einem wirklichen Helden.

Martin hatte die Aufgabe, Gottlieb Herb die Pistole zu entwenden. Dies war keine schwere Aufgabe, denn mit Leichtigkeit konnte er den Lebensmüden von seiner Absicht ablenken und sein Ziel erreichen. In der fingierten Verfolgung eines Räubers tritt Martin zu Gottlieb hin und sagt: »... Sie haben eine Pi-

stolen — o, leihen S' mir s' nur auf einen Schuß!« Wie Gottlieb nun die Pistole nicht mehr in seiner Hand sieht, ruft er dem Unbekannten nach: »Erlauben Sie! Mit was soll ich mich denn jetzt umbringen?« Das ist Komik, die verblüfft und die Selbstmörderromantik, die auch zu Nestroys Zeiten ihre Blüten trieb, ad absurdum führt.

Sehr ergebnisreich erweist sich bei Nestroy das Studium der Charaktere. Sie sind bei ihm klar und fest gezeichnet; sie ändern sich nicht während des Spieles. Sie werden auch, wenn zwar weniger stark als in der Zeit des Barock, von außen her bestimmt, also von einer außenstehenden Ursache her geschoben und bewegt. Dies ist der Grund, weshalb Nestroys Possen nicht das Format von Molières Charakterkomödien annehmen. Die Besserungsstücke haben zwar den immanenten Zweck, ihre Helden zu bessern, indem sie dieselben ein hartes Schicksal erleben lassen. Ein Beispiel für viele wäre Nestroys Zauberparodie »Dreißig Jahre aus dem Leben eines Lumpen«. Auch am Ende unserer Posse »Der Schützling« spricht der Held die Lehre aus, daß man aus eigenen Kräften nie das Glück erringen könne. Wir sind mit dem Helden durch den Ausgang des Dramas zur Einsicht gekommen, daß nur ein soziales Verhalten ihn auf den rechten Weg führen kann. Man ist aber ebensowenig wie Nestroy selbst davon überzeugt, daß diese Einsicht sich zu einer bestimmenden Grundhaltung beim Helden verdichten wird und eine wesentliche Umwandlung seines Charakters zu bewirken vermag. Nestroy wußte als geborener Theatermensch, daß ein solches glückliches Ende ganz im Sinne des Publikums lag und sozusagen von ihm gewünscht war. Für sich selbst aber stand er den Möglichkeiten der Erziehung skeptisch gegenüber, wie er auch eine Erneuerung der Welt von Grund aus für ein Ding der Unmöglichkeit hielt.

Nicht umsonst mußten gerade die Lehrer und Erzieher nicht nur so beiläufig Zielscheibe seiner satirischen Geschosse sein. In den »Schlimmen Buben« hat er den damals herrschenden Erziehungsmethoden den Krieg erklärt. Aus dem gleichen Grunde konnte er sich dem Fortschrittstaumel seiner Zeitgenossen nicht anschließen, und in einem langen Liede läßt er seinen Helden Herb über den scheinbaren Fortschritt der Zivilisation und über den wirklichen Tatbestand dieses Aufstieges den schon angeführten Refrain singen:

»Drum, ich schau' mir den Fortschritt ruhig an
Und find', 's ist nicht gar so viel dran.«

In diese Richtung hinweisende Gedanken gibt es viele im Werke des Autors.

In Gottlieb Herb haben wir einen Menschen, der ganz im Vordergrunde unseres Interesses steht. Wir kennen seinen Charakter einigermaßen aus der Beschreibung des Handlungsablaufes. Das Bild sei durch Herbs eigene Worte vervollständigt. Wir haben gesehen, daß er das beste Mundwerk besitzt und die trefflichsten Sentenzen prägt. In ihnen findet seine menschliche Grundhaltung den besten Ausdruck. Wie bei vielen Helden seiner Possen führt Nestroy Gottlieb Herb, den er in eigener Person darstellte, mit einem Liede ein. An seinem eigenen Leibe hat er es erfahren müssen, wie ungerecht das Glück verteilt und wie unbeständig es gegenüber vielen Menschen ist. Wer für dasselbe ausersehen ist, dem wird es auf alle Fälle treu bleiben und würde er es auch mit Füßen treten. So klingen seine Strophen immer aus mit der Antithese:

»So ein' Menschen g'rat't all's,
So ein' Menschen g'rat't all's«...
Und der Mensch hat kein Glück
Und der Mensch hat kein Glück.«

Hierauf folgt ein Monolog, der ermüden könnte, wäre er nicht mit Anspielungen auf Zeit und Gesellschaft gewürzt, die vom Publikum verstanden wurden. Einem Taschenspieler der Gedanken vergleichbar führt er uns Karten vor, die doppelt beschrieben sind und deren eine Seite nicht leicht das Bild der anderen erahnen läßt. Banaler könnte er nicht beginnen, wenn er anfängt: »Es war einmal ein Bauer und eine Bäurin, die hab'n einen Buben gehabt, und der Bub is mit der Zeit ein Bauer worden und hat eine Bäurin g'nommen, und wie er lang genug mit der Bäurin g'lebt hat g'habt, nachher is er g'storben.« Mit dieser Schilderung, die sozusagen nichts anderes als eine statistische Aufzählung von gewissermaßen zwangsläufig sich folgenden Lebensetappen ist, wollte Herb ein Schicksal darstellen, das ihm als Sohn eines Bauern hätte zukommen sollen und das für seine Begriffe aber zu langweilig, zu fad, zu unbedeutend war. Ein solches Leben aber ist für Nestroy jede unter normalen Bedingungen sich abwickelnde bäuerliche Existenz.

Damit hat Herb uns für das Folgende vorbereitet. Er wendet sich gleichsam zum Publikum mit der Bitte um Verständnis seines eigenen Weges, der interessanter sein möchte. Er hat unsere Sympathie sofort gewonnen, denn wir nehmen gerne Anteil an dem Schicksal eines Menschen, der einmal das Abenteuer der Jagd nach einem fernen unbekannten Sterne auf sich nimmt. Er ist auch unseres Mitgefühls sicher, wenn wir sehen, welch schweren Stand er deswegen in dieser Welt hat und wie schwer es ihm fällt, sich durchzusetzen. Halb im Scherz und halb im Ernst, auf jeden Fall nicht ohne Selbstironie schildert uns nun Herb die traurige Lage des verkannten Genies: »... jetzt muß sich das Genie so gut genieren als ein anderer Mensch, denn der andere Mensch geniert sich, Arm in Arm zu gehen mit einem Genie, welches einen Rock anhat, der sich selbst überlebte, wo der eine Ellbogen über die Torheit der Welt lacht, während der andere über ihre Alltäglichkeit zu gähnen scheint.« Von sich sagt nun Herb aus, daß er auch in die Reihe dieser verfehlten Existenzen gehöre, und daß er mit dem Willen, Großes zu vollbringen, den Bauernhof seines Vaters verlassen habe. Die Blüten des Geistes hätten ihn mehr angezogen als die Früchte des Feldes und bald habe er die Schafe der Weiden verlassen und sei hierauf als Schulgehilfe am Hüten von menschlichen Schafen beteiligt gewesen. Entgegen der allgemeinen Übung der Erwachsenen habe er aber gegen die Kinder nicht streng sein können, denn er habe schnell erkannt, daß die Erwachsenen im Grunde ebensosehr der Nachsicht bedürfen wie die Kinder. Immer mit deutlichen Seitenhieben auf die Nichtigkeit und Hohlheit der Gesellschaft fährt Herb fort mit seiner Jeremiade, die mit der Erkenntnis schließt, daß sein Weg am Ende — wenigstens für diese Zeit gesehen — doch ein verfehlter sein müsse. Vorher aber rechnet er ab mit seiner Gesellschaft, die sogar dem Kinde Unrecht tut, da sie es für glücklich hält. Man glaubt die Kinder sorgenlos und bedenkt nicht, mit welchen »Wauwaubildern« ihre Phantasie gequält wird, und man sieht ihre Leiden für klein an und verschweigt, wie kleinlich gerade die Erwachsenen in ihren

Leiden sind. Wenn die Kinder einmal groß geworden, dann erst erweist es sich, unter welchem Unglückssterne sie geboren sind, und der Traum von Glück und Frieden ist endgültig verrauscht.

Immer operiert Nestroy mit starken Antithesen. Stets wird Sein und Schein konfrontiert, will Nestroy die Widersprüchlichkeit unseres Denkens und Meinens mit den wahren Tatsachen des Lebens aufzeigen. Dabei fällt immer wieder auf, daß es ihm nicht nur um die Aufhellung der Wahrheit geht, sondern daß er mit dieser Wahrheit eine Verpflichtung verbindet. Unverkennbar ist in seinem Denken ein ethischer Wille. — Wird das Wort »Stern« ausgesprochen, lösen sich in seiner Phantasie, die ungemein kombinatorisch ist, d. h. Bild an Bild kettenartig aneinander reiht, Begriffe und Gedanken aus, die eine neue Gedankenwelt um diesen Zentralbegriff »Stern« bilden. In die Vergangenheit zurückblickend meint Gottlieb Herb, zu seiner Ahnen Zeiten habe man sich nach den Sternen am dunklen Firmament des Himmels ausgerichtet, und nun, da in der Welt Klarheit herrsche, seien diese hellen Sterne verschwunden und hätten anderen Sternen Platz gemacht. Einer von ihnen würde jetzt in der eigenen Brust gesucht werden. Er spielt damit auf die liberale Aera an, in der jeder nach eigenem Gutdünken schalten und walten will. Für das Zeitalter der Protektion gelte aber noch ein anderer Stern, der, vereint mit dem Stern in der eigenen Brust, erst das Glück des Menschen ausmachen könne. Dieser Stern leuchte auf dem »Frackhorizont des Wohlwollenden« — wir denken hier an die Neureichen und an die führenden Männer des Systems, die alle ihre eigene Seele an die Macht des Präsidenten verkauft hatten und ihm vollkommen hörig waren —, und Heil demjenigen, für den dieser Stern bestimmt sei.

Aus der bildlichen Sprache steigt Herb darauf plötzlich auf die Ebene des einfachen Wortes nieder und sagt aus, was mit den Sternen gemeint sei: Wer jemandes Schützling werden kann, der hat das Glück errungen. Wiederum wendet er sich gegen seine Zeit und Gesellschaft, wenn er sagt, daß er nie um Gunst und Huld gebuhlt habe, denn was er wolle, sei einzig Anerkennung seiner Leistung und Wertschätzung seiner Persönlichkeit. Wie man heute »auf die Welt reduziert« sei und man sich »an etwas Irdisches klammern« müsse, so sei es heute Sitte und Gesetz, nur der Gegenwart seine Blicke zu weihen. Er aber habe immer mit der Zukunft »kokettiert«, deshalb habe sich ihm auch das Heute verschlossen. Mit einem ironischen Nebenton lobt er die Handlungsweise des »klugen Mannes der Gegenwart«, der entsprechend folgender Maxime vorgeht: »Was hat denn die Nachwelt für mich getan? Nichts! Gut, das nämliche tu' ich für sie!«

Ist dieser Monolog nicht mit jedem Worte aus der Bewußtseinslage der Künstler von Nestroys Zeit, die sich je länger je mehr dem Fortschrittsteufel verschrieb, herausgewachsen, und ist er nicht die sehr typische Widerspiegelung der Seele eines Menschen, der am Rande der Gesellschaft stehend, innerlich mit ihr gebrochen hat und nur mehr mit Ironie und Satire über sie zu sprechen vermag?

Es wäre ein sehr dankbares Unterfangen, alle Auftrittsmonologe seiner Helden genau und eingehend zu analysieren. Sie sind immer repräsentativ für die menschliche Grundhaltung der Sprechenden und alle kreisen sie mehr oder weniger um die gleichen Gedanken. Schlicht in »Mein Freund« besitzt auch etwas

Genialisches, das er uns schon mit dem ersten Satze aufschließt. Liebe hat ihn ergriffen, der er sich nicht mehr entziehen kann: »Die Riesenschlange Leidenschaft liegt vor mir mit dem bezaubernden unwiderstehlichen Blick, ich tölple ihr küniglhasig in den Rachen«. In allen Monologen ist der ganze Nestroy zu finden.

Otto Forst de Battaglia schreibt hiezu richtig: »Sein geniales Abtasten der Sprachmöglichkeiten: wo immer ein Wort in mehrfachem Sinne zu brauchen ist, wird es hin und hergedreht, von allen Seiten beschaut, bis sein letztes hergegeben ist. Mit fliegender Hast streicht der Dichter über weite Gebiete des Denkens hin, erhascht diesen oder jenen bedeutenden Anblick, hält ihn im Sprachbild fest und kehrt dann wieder zurück zu seiner Hauptstraße, deren klar umrissenes Ziel er nie aus den Augen läßt. Wie Streiflichter schweifen seine Gedanken über noch ‚unentdecktes Land', wovon sie ‚die erste Kunde bringen', oder sie erspüren ‚mit intuitiver Sicherheit in unbekanntem Gebiet Schlupfwinkel'.« Nestroy wagte also durch den Mund seiner Helden Dinge auszusagen, die vorher entweder nicht bemerkt oder einfach verschwiegen wurden.

Nachdem Gottlieb Herb mit seinem Auftrittsmonolog das Fazit aus seinen schlechten Erfahrungen gezogen hat, fürchtet er sich anscheinend nicht vor Schlußfolgerungen, die ihn, den Außenseiter der Gesellschaft, jetzt zu einem Außenseiter des Lebens machen. Er schildert uns mit einem kruden Realismus, wie er überall abgewiesen wurde, ja wie man nicht einmal von ihm und seinen Bestrebungen Notiz nahm, und weiß, da er sich auf dieser Welt für unnütz und vergeblich hält, nun nichts anderes, als seinem Leben ein Ende zu bereiten. Mit psychologischer Feinheit läßt Nestroy seinen Helden mit dem Gedanken seines Todes spielen. Herb entschließt sich zwar schnell zum Selbstmord durch einen Pistolenschuß, aber ernsthaft zur Tat schreitend, erkennt er, wie schwer es ist, vom Leben Abschied zu nehmen. Soeben hatte er das Dasein übersatt gehabt, nichts konnte ihn mehr befriedigen; jetzt, da er die geladene Mordwaffe in der Hand hält, findet er an so vielen, vielen Kleinigkeiten wieder Freude und nimmt nur schwer von ihnen Abschied. Sein Willen zum lieben Leben erweist sich bald stärker, wenn er es auch nicht für wahr haben will und ihn zu unterdrücken versucht. Kaum hat er sich wieder zum letzten Entschluß durchgerungen, drängt sich gewaltsam, gleichsam elementar die Lebenslust hervor und sucht seinen verzweifelten Geist mit Vorwänden verschiedenster Art von seinem mörderischen Vorhaben abzubringen.

»Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust«, kann auch Herb von sich sagen. Einmal ist es die Wöchnerin mit ihrem Säugling, die durch den Pistolenschuß erschreckt werden könnte, dann findet er, daß seine Wohnung kein geeignetes Lokal für seine Tat darstellte. Dieser letzte, heroisch vollzogene Schritt aus dem Leben sollte innerhalb eines geeigneten Rahmens getan werden. Dafür wählt er sich eine finstere Gegend, Grabesnacht und schauerliches Windessausen. Doch wie er, die Pistole in der Hand, dasteht, hat er wiederum einen Ausweg gefunden, um seinem Lebensende einen kleinen Aufschub zu geben. Den Grund findet er nie in sich selbst. Er ist hier nicht ehrlich genug gegen sich selbst, um sich seine Angst einzugestehen. Er sucht ihn außerhalb und seine Erfindungsgabe ist hierin unerschöpflich: »Ist mir bei weitem nicht schauerlich genug, diese

Nacht!« meint er, und fährt dann fort: »Geduld, vielleicht macht sie sich bis gegen Mitternacht!« Er entflieht sich irgendwie selbst und flüchtet in die theatralische Pose, wo er sich ästhetisch umnebelt und vor der grauenhaften Wirklichkeit des Selbstmordes die Augen verschließt.

Wir haben hier das Motiv des Springteufels, das wir von Bergson her kennen, wonach ein unterdrückter Gedanke immer wieder an die Oberfläche emporschnellt, gleich wie der Kasperle den Teufel mit seinem Knüppel fortwährend in die Tiefe schlägt und dieser immer wieder mechanisch in die Höhe schnellt und einfach nicht zu erschlagen ist. Dieser zu keinem Ende gelangende Widerstreit von Todesentschluß und Lebensbejahung wirkt in seinem periodischen Auf und Ab komisch, und dies Vergnügen verstärkt sich in uns durch die witzige Sprache Herbs, die uns öfters geradezu grotesk anmutet. Schließlich kommt auch er zu der vernünftigen, aber unheroischen Erkenntnis wie weiland die vielen Kasperle der früheren Zeiten, daß »das miserabelste Leben mehr wert ist als der brillanteste Tod«. — So läßt er sich die Pistole nur zu leicht entreißen; als er hierauf in den Besitz einer schönen Summe Geldes kommt, tritt er aus seiner passiven Haltung heraus und wird recht aggressiv nicht nur gegen diejenigen, die ihm in der Erreichung seiner Ziele im Wege stehen — so Zollfeld und dann später die Arbeiter von Waldbrands Gewerke —, sondern sogar gegen seine Protektoren. Einstmals war er der Getriebene, jetzt nimmt er das Heft selbst in die Hand und möchte sein Schicksal allein meistern. Dies tut er nun mit einer Rasanz, mit einer Vehemenz und auf eine so überspannte Weise, daß er damit alle seine Mitmenschen herausfordert. Dadurch wird die Posse noch dramatischer, deren Spannungen bis zum Ende anhalten, und würde uns nicht die Groteske dieses Spiels immer wieder auf den Gedanken bringen, daß ja alles nicht wahr ist, so kämen auch wir in Erregung.

Gottlieb ist nun zur Überzeugung gekommen, daß es sich mit der Mehrzahl der Menschen so verhält: »Im Straßengedräng' lernt man's am besten von dieser Seite kennen; bittet man bescheiden um Platz, so stoßen s' einen mit Unverschämtheit zurück, schiebt man sich mit Ellbogenstößen vorwärts, so ziehen s' mit Devotion den Hut herab.« Er weiß sich nun sein ökonomisches und moralisches Recht zu verschaffen und tritt recht unbescheiden auf. Jedermann beugt sich ihm jetzt: vorerst schlägt er Zollfeld mit seiner Dialektik, dann läßt er sich vom Herrn Baron umwerben und schließlich, nachdem er zwei Frauen, die Frau Baronin und Julie, seine Jugendgeliebte, alle Spielakte hindurch von Angst zu Angst gejagt und von Überraschung zu Überraschung getrieben, erobert er sich Julie zurück.

Wenn man sich einmal in dem Gestrüpp der sich wirr durchkreuzenden Absichten, die die dargestellten Bühnenfiguren meistens ohne Wissen gegeneinander verfolgen, zurechtgefunden hat, macht es einem keine Schwierigkeiten mehr, die hier handelnden Charaktere zu erfassen. Mit wenigen Ausnahmen können wir feststellen, daß diese im Grunde sehr einfach angelegt sind und daß sie ganz unter dem Einfluß der sie beherrschenden Leidenschaft und Absicht stehen. Julie Billdorf ist zu schwach, als daß sie ihr Leben aus eigener Kraft meistern könnte. Jeglichem Einfluß ausgesetzt, gegen keinen Widerstand stark genug, um ihrem Willen zum Durchbruch zu verhelfen, gleitet sie von Mann zu

Mann, ohne einen einzigen lange halten zu können. Auch sie leidet am Gefühl des Verlassenseins und wir müßten für sie einige Besorgnis haben, wüßten wir nicht, daß ihr Unglücklichsein kaum ernst zu nehmen ist. Sie wird zu guter Letzt an ihren richtigen Mann geraten.

Pauline, die junge Frau Baronin, erscheint uns komisch aus einem ähnlichen Grunde wie Julie Billdorf. Auch sie galt bisher als ein unbeholfenes Kind, dessen Widerstand schon beim ersten Stirnerunzeln ihres um mehrere Jahre älteren Mannes zusammenbrach. Sie ist einem schönen Kanarienvogel in einem Käfig vergleichbar. Ihr Mann verfügt über ihr Leben wie ein Vormund über sein Mündel. Ohne alle Lebenserfahrung und ohne zu wissen, was ein Mann ist und ob sie sich mit dem ihr von ihren Eltern bestimmten Gatten vertrage, hat sie den Hochzeitsschleier nehmen müssen. Ihre Vorgeschichte wird uns zwar nicht erzählt, wir erschließen sie aber mit ziemlicher Sicherheit aus ihrem ängstlichen und in hohem Maße unbeholfenen Betragen im Verlaufe der Posse. Wir gehen nicht fehl, sie als ein Opfer einer nicht gerade glücklichen bürgerlichen Ehe zu betrachten. Sie ist überreizt, leidet an Minderwertigkeitsgefühlen und möchte sie nun mit den ihrem Manne verschwiegenen Gönnerdiensten kompensieren. Sie versucht die ersten Schritte zur Befreiung aus der Umklammerung, in die ihr Gatte und die ganze Verwandtschaft sie gezwungen hat. Zugleich erkennen wir aus ihren Ohnmachtsanfällen, von welchem Mißtrauen durchsetzt das Verhältnis der beiden Ehepartner gewesen ist. Auch wird uns klar aus den Worten von Pauline selbst, wie schlecht sich Mann und Frau kennen, wie die beiden keine tiefe eheliche Verbundenheit haben, da der Mann selbst an der Tafel mit ihr von seinen industriellen Unternehmungen zu sprechen nicht unterlassen kann. Zudem jagt ihr das schlechte Gewissen zu früh die Überzeugung ein, ihr Mann wisse alles über ihr Verhältnis zu dem Schützling Gottlieb Herb. Er seinerseits kann sich nicht vorstellen, daß seine Frau anders als aus erotischen Motiven heraus sich eines jungen Mannes annehmen wolle.

Mißverständnisse hüben und drüben werden also vorbereitet. Solche treten dann auch wirklich ein und tragen bei zur Verwirrung der Situation. Wir zweifeln auch ehrlich, ob das dem Herrn Baron von Gottlieb Herb übergebene Manuskript in Wirklichkeit so genial geschrieben ist und dessen Ideen realisierbar sind, daß der Besitzer der Gewerke Finsterbach dem Verfasser ohne Zögern den verantwortungsvollen Posten eines Direktors hat anvertrauen können. Es drängt sich uns eher der Eindruck auf, daß der Herr Baron zwar ein sehr reicher und angesehener Mann ist, seine Intelligenz aber in keinem Verhältnis zu seinem Vermögen steht. — Der einzige unsympathische Charakter, der uns in der Posse entgegentritt, ist der Bräutigam und Direktionsanwärter, also doppelter Rivale unseres Helden, August von Zollfeld. Er allein ist der Mann, der dem Glücke Gottliebs ernsthaft im Wege steht. Unser Schützling darf unser Mitgefühl infolge seiner Ehrlichkeit, seines offenen Charakters beanspruchen. Zudem gewinnt er unsere Sympathie als Unterlegener, als Mensch, der im Elend steckt. Zollfeld hingegen besitzt keinen Funken von Bescheidenheit. Er ist sich seines Wertes nur allzu bewußt und glaubt über seine Untergebenen schon disponieren zu können, bevor er die Stelle des Direktors erhalten hat. Mit einem einzigen Satze charakterisiert ihn Gottlieb aufs genaueste, wenn er für sich bemerkt: »Das ist

ja der Selbstverleugner vom Fenster herab.« Zollfeld gehört zu jener Klasse von Egoisten, die ihre Brutalität mit einem Mäntelchen von Jovialität und Menschenfreundlichkeit umgeben. Daher freuen wir uns mit Gottlieb, daß jenem Gerechtigkeit widerfährt und Zollfeld nebst der Julie, seiner Angetrauten, auch noch seine Freunde verliert. Am Ende seines Auftretens ist der stolze Geck so vernichtet, in seiner ganzen Nichtigkeit so enthüllt und in seiner Persönlichkeit so entwertet, wie man es sich nur auf dem Theater vorstellen kann.

Nestroy kennt bei solchen Figuren wenig Pardon; wir erinnern uns wieder an seine unerbittliche Handlungsweise gegen den Feind des Künstlers, Wiest, wie auch an den Zorn, den er gegen feige und unredliche Kritiker von der Sorte eines Saphir gehegt hat. Nachdem Gottlieb seines Gegners schuftigen Charakter und seine gemeine und hinterhältige Handlungsweise vor seinen eigenen Freunden bloßgestellt hat, so daß sich diese entrüstet von ihm abwenden, streckt er ihn mit seinem flammenden Richterschwerte des Zornes gänzlich nieder, als ihm jener noch einmal mit geballter Faust zu drohen wagte. Gottlieb: »Bäumen Sie sich nicht wie ein mächtiges Streitroß, Sie Ponny an Gesinnung und Herz. Der Gerechte nur wird groß und furchtbar im gerechten Grimme — an Ihnen nimmt sich alles klein und nichtig aus. Schmücken Sie sich mit Purpur und Diamantenkronen, besteigen Sie eine Giraffe und reiten Sie herum auf'n Himalayagipfel, und Sie werden, auch durchs Riesenteleskop betrachtet, noch immer eine niedrige Erscheinung sein.«

Das beste Gegenbild zu Zollfelds verschlagener Art ist Pappinger, der arme Buchbinder und Vetter Gottliebs. Er ist die Naivität und Güte selbst. Er verdient unsere Sympathie, da er nur eines wünscht und sich mit dem ganzen Herzen nur um das eine bemüht: seinen Neffen glücklich zu machen. Er ist die Erscheinung, die uns ungetrübte Freude bereitet. Die Kindlichkeit von Pappinger ist öfters rührend und entlockt uns ein Lachen, das lauter und ohne Beigeschmack von Satire ist. In seine Kategorie gehören auch Martin und Nanny, die alle drei zu naiv und zu harmlos sind, als daß wir von ihnen in irgendeiner Weise enttäuscht werden könnten. Sie sind Vertreter der Infantilitätskomik, sind ungeistig und ganz auf den Typus des liebenswürdigen Wiener Handwerksburschen zugeschnitten.

Kehren wir am Schlusse noch einmal zu unserem Helden und Schützling Gottlieb Herb zurück. Wir wissen schon, daß er neben anderem Künstlerpech auch in der Liebe kein Glück hatte. Wie hätte er eine Ehe eingehen können ohne Geld und ohne Namen mit einem Mädchen höheren Standes? Jetzt, da er sein Berufsziel erreicht hat und als aktiver Direktor amtiert, kann er sich über die frühere verunglückte Liebschaft, ihren Verlauf und ihr Ende mit Selbstironie seinem Freunde Werling gegenüber aussprechen. Als »schicksalsgeprüfter Magister der Trennungskunde« läßt er mit viel statistischem Können und wissenschaftlicher Pedanterie den Film des traurigen Geschehens ablaufen. Lobend erwähnt er vorerst die gute Idee des Vaters seiner künftigen Geliebten, seine Tochter zur Stärkung ihrer Gesundheit auf das Land zu schicken, um dann nach mehrfacher Wiederholung des gleichen Begriffes plötzlich ihre Kehrseite aufzudecken und so gleichsam die Dummheit des Alten bloßzustellen. Denn — und nun kommt er auf sich selbst zu sprechen — in Mühlau auf dem Lande habe der

unvorsichtige Mann seine junge Tochter einem schlimmen Lehrer übergeben, der für das schöne Mädchen nur zu schnell Feuer fing. Mit einem Aufwand von wissenschaftlichen Ausdrücken, die aus der Geschichte, Astronomie, der Medizin, der Jurisprudenz und Phrasen, die aus einem romantischen Liebesroman stammen, schildert er nun den Verlauf ihrer Leidenschaft. Wir haben hier die Transposition menschlicher Gefühle auf die Ebene der wissenschaftlichen Ausdrucksweise. Wie schon erwähnt, findet sich hier ein gutes Beispiel von Selbstironie. Nach Jean Paul gibt Herb sich den Anschein von Ernst, der für jede echte Ironie nötig ist. Zudem ergeht der Held sich in weitläufiger Schilderung, die aber durch die groteske Verwendung von Sprachbildern nie langweilig wirkt, da sie uns immer von neuem explosiv zum Lachen bringt. Herb möchte uns die tragische Geschichte ihrer erhabenen Liebesleidenschaft dadurch in ihrer Gewichtigkeit darstellen, daß er mit großen Worten prunkt und mit ihnen gleichsam den Raum zum Unendlichen hin aufschließt. Herb ist ein Mann von Verstand — wie sein Darsteller Nestroy — und daher ist er jetzt imstande, die Liebe zu objektivieren, d. h. ihr eine artfremde Sprache zu verleihen. Er geht hier in gewisser Hinsicht über die Satire hinaus, die immer subjektiv bleibt und sich auch nie den Anschein von Objektivität geben will. Gottlieb Herb erhebt sich über den Irrtum seiner Liebesleidenschaft. Er hat sich von ihr losgesagt, ohne deshalb ein liebeleerer Mensch werden zu wollen.

Es scheint öfters, als ob Herb von irgendeinem Begriffe fasziniert würde, und unter dem Eindruck von dessen Suggestivgewalt wandelt er ihn in den verschiedensten Wortkombinationen ab, ihn immer wieder anders beleuchtend, ihn in seinem Werte hebend und wiederum fallen lassend, bis er das Letzte hergegeben und wieder ins Unterbewußtsein versinkt, um einem neuen Begriffsgestirn, das schon Trabanten um sich gesammelt hat, Platz zu machen. Herb schildert: »... auch haben wir die Erdbeschreibung zu Gunsten des unbeschreiblichen Himmels der Liebe über alle Beschreibung vernegligiert.« Nach der »Idee« folgte die »Beschreibung«, die jetzt von der »Gewitterwolke« abgelöst wird. Sobald sich die verschiedenen Wolken am Gewitterhimmel des väterlichen Zornes genügend angesammelt hatten, brach der Sturm über die beiden Liebenden los, und Gottlieb Herb blieb nichts anderes übrig, als sein Obdach anderswo zu suchen. Das Finale seiner Liebe hätte nicht dramatischer sein können. Er schildert, wie er fluchtartig nach dem letzten Kuß das Zimmer verließ, und wie das Stubenmädel hinter ihm die Türe zugemacht habe, »war's gar nicht wie der Klang einer zugemachten Tür — nein, förmlich das dumpfe Dröhnen eines Sargdeckels war's! Requiescat!« Julie aber lebte weiter und sogar ganz gut, denn sie wurde auch weiterhin umworben und geliebt. Als er sie zu seiner und zu Werlings Überraschung plötzlich wieder sah und dazu noch mit August von Zollfeld, loderten Eifersucht und Leidenschaft aufs neue auf. Er kommt mit ihr ins Gespräch, das er nun, als enttäuschter Liebhaber, ganz nach seiner Weise führt. Auch sie ist seinen Angriffen vollständig ausgeliefert und Herb ist hier wieder einmal so »herb« und bitter, um seine frühere Geliebte zur Zielscheibe seiner satirischen Geschosse zu machen. Ihre Ausflüchte werden zu Angriffspfeilen gegen sie selbst. Er schlägt seine Partnerin mit ihren eigenen Waffen, wenn er auf ihre Entschuldigung: »Brechen Sie nicht den Stab über ein

Herz, das zur Liebe geboren, zur Gleichgültigkeit verdammt, allein stehend in der Welt«, treffend einwendet: »Ich glaub, Sie versündigen sich, wenn Sie über zuvieles Alleinstehen klagen.« Herb wendet hier das Mittel der Inversion an, womit er einen Satz zu seinen Gunsten zu verwenden versteht. Ein weiteres Beispiel hierfür ist folgendes. Julie: »Man hat mich damals, kaum genesen, zum Traualtar gschleppt.« Gottlieb: »Die Schleppungen in unserer glimpflichen Zeit geschehen nur durch Worte, und so viel Schleppendes auch in Worten liegen mag, so sind sie doch kein absoluter Zwang...« Schließlich holt er zu bitterster Ironie aus, die dadurch, daß sie den Sprechenden gleichsam einbezieht, um so schärfere Geschosse der Satire gegen den Angesprochenen loszielen kann. Gottlieb: »Freilich, wozu uns peinigen? Wir können ja beide, die Kleinigkeit abgerechnet, daß wir nicht vereint leben, recht gut leben. Daß einstmals eine sogenannte Liebe alle zerstreuten Strahlen unserer Herzen in einen Brennpunkt der Sehnsucht vereint — ... über alle diese Lächerlichkeiten macht man ein Kreuz...« — »Muß sich denn die Zukunft gerade als Rosentempel präsentieren? Es ist ja genug, wenn sie sich als bequemlichkeitsgepolsterter Schlafsessel zeigt!« Damit hat Gottlieb das Gericht auch über seine Geliebte gesprochen, ihre Worte ins Nichts aufgelöst und die aller Idealität bare und prosaische Liebe in ihrer materiellen und eigensüchtigen Gebundenheit aufgezeigt. Wie sie sich nun aber beschämt von ihm abwendet, geht er voll Reue über seine scharfe Zunge in sich und entdeckt bei sich selbst ein schönes Maß Eitelkeit und Einbildung. Dieser Mensch wird von einem fantastischen Wahrheitsdrange getrieben. Nichts darf ihm entgehen, selbst die Flecken an seinem eigenen Charakter nicht. So bricht er schließlich gegen sich selbst los: »Sie ist nicht so schuldig — im Gegenteil, ich — ich bin der, dem ich jetzt auf eine Abscheulichkeit komm', i c h bin der, dem ich die Leviten lesen muß. ... Ja, ja, guter Gottlieb, ich genier mich nicht vor dir, ich sag' dir's ins Gesicht, ihr imaginärer Grabhügel war das Piedestal deiner Eitelkeit...« Ganz im Sinne jenes schon erwähnten Menschen, in dessen Brust sich zwei Seelen bekämpfen, objektiviert er sich sein weniger schönes Ich und betrachtet es in seiner ungeschminkten Häßlichkeit. So weiß er jetzt, was er machen muß. Und wir freuen uns mit ihm am Ende, daß er den Mut hatte, aus seinen Fehltritten die Lehre zu ziehen. Seine Extravaganzen haben wir ihm verziehen in der leisen Hoffnung, das Band der Ehe wie auch die Anstellung als Direktor werde ihn in jenen Grenzen halten, deren Beachtung für die normale Entwicklung eines an sich guten Charakters erste Bedingung sein muß.

Eine eingehendere Untersuchung dieser Posse hat erwiesen, wie reich an komischen Kontrasten Nestroys Kunst ist. Wir könnten eine genaue Analyse auch auf die anderen Stücke ausdehnen und überall den gleichen Reichtum konstatieren. Nestroy zeigte sich uns als Meister des dramaturgisch einwandfrei aufgebauten Lustspieles, als ein Meister der Satire, als ein Sprachschöpfer von hohem Range und als ein ernst zu nehmender, kritischer Denker. Dabei besitzt er die Gabe der Karikatur wie kein Zweiter und dringt im Spiel seiner Sprachkunst in die Tiefen der menschlichen Seele, deren falsche Ambitionen er ans Tageslicht bringt und deren gute Kräfte er unparteiisch zur Auswirkung gelangen läßt.

VII. Die politische Posse »Freiheit in Krähwinkel«

Nestroy trat nach dem Mißerfolg der »Anverwandten«, welche die Reihe der politischen Komödien einleitete, am 1. Juli des Revolutionsjahres 1848 mit der Posse »Freiheit in Krähwinkel« vor die Öffentlichkeit und errang damit einen unbeschreiblichen Erfolg. Sowohl Publikum als auch Kritik waren sich einig, daß Nestroy mit diesem Stück eine Meisterleistung vollbracht hatte. Einzig »Der Humorist« des neidischen Saphir zeigte sich ablehnend. Es genügte, eine Probe des gehässigen Tons folgender Stelle aus seiner in jeder Hinsicht unsachlichen Rezension festzustellen, um die Haltlosigkeit dieser böswilligen Einstellung einzusehen. Es heißt nach kurzen einleitenden Worten: »Bevor wir jedoch zur Be- oder gerade herausgesagt Verurteilung seiner durch und durch verfehlten Episodenkette — die Posse ‚Stück' zu nennen, wäre absoluter Wahnsinn — schreiten, fragen wir Herrn Nestroy«, usw. Ganz vom Thema einer sachlichen Besprechung über ein Kunstwerk abweichend, besteigt Saphir den Richterstuhl des Moralisten und glaubt im Namen der »mit Blut errungenen Freiheit« den Künstler wegen »seiner gemeinen Späße« und »ordinären Anspielungen« rundweg verurteilen zu können. Nestroy fühlte sich diesmal nicht genötigt, gegen solch pöbelhafte Anrempelungen seines alten Gegners sich zur Wehr zu setzen. Für seine Person und für seine Kunst sprachen einige seiner vielen Verehrer. So erschien ein anonymes Flugblatt, welches Saphir tüchtig die Meinung sagte. Es war folgendermaßen betitelt: »Nestroy und die Freiheit in Krähwinkel, oder was hat Nestroy für einen Charakter, und was haben wir von ihm zu hoffen?«

Der Verfasser möchte darin beweisen, daß Nestroy kein Reaktionär, kein Gegner der freiheitlichen Bestrebungen des Volkes ist, wie etwa der Theaterzettel den Anschein hatte. Da ist einmal das Publikum selbst, das in hellen Scharen ins Theater geht, um sich das Stück anzusehen. Und siehe da, es ist nicht enttäuscht. Es findet seine Erwartungen vollauf bestätigt und erkennt sich in den Gestalten auf der Bühne, die für die Freiheit einstehen, wieder. Deshalb jubelt es dem Verfasser dieser Posse zu. Zudem ist aber dies Stück ein Dokument von Österreichs »jüngsten Tagen«, ein Dokument der Freiheit, des Mutes, der demokratischen Selbstbestimmung. Wörtlich heißt es darin weiter: »... Bei Nestroy kann das Volk sehen, wie unsere Feinde, die Camarilla, die Aristokraten, die Spießbürger, die schwarzgelben Zöpfe und die reaktionäre Partei überhaupt uns entgegen arbeiten. Hier kann das Volk einen Bürgermeister, einen Metternich, einen Militär-Tyrannen, einen Liguorianer, einen Russen mit der Knute, einen edlen Arbeiter und die Aufschrift: ‚Heilig ist das Eigentum' sehen und sich einen wahren Begriff von der Freiheit und ihren Feinden machen; —

hier kann es sehen, wie das Menschenrecht, die Freiheit bis in die kleinste Hütte des Bauern dringen muß, und daß ihr kein Fürst, kein Aristokrat, kein Bürokrat und kein Pfaff den Eintritt verwehren kann... Nestroy ... ist ein Meister, er hat mit diesem Stücke der Freiheit eine Wohltat erwiesen, er hat sie verbreitet, er belehrt damit das Volk. Ein Monument dem braven Nestroy!« — Diese Worte in ihrer etwas exaltierten Form bezeugen hinlänglich die große Sympathie, welche Nestroy bei allen Kreisen der Bevölkerung besaß.

Auch der »österreichische Courier« (der Revolutionsname der Wiener Theaterzeitung) sprach sich sehr lobend aus über die Posse. Die Rezension bemerkt richtig, es brauche jetzt, wo die politischen Tagesereignisse alle Gemüter fesselten, ein besonderes Geschick, aus dem im Vormärz so theaterfreudigen Wiener Publikum noch ein Interesse zu erwecken für die heiteren Erzeugnisse der Muse. Unzweifelbaren Erfolg buche für sich Nestroys »Freiheit in Krähwinkel«. — »Er hat es verstanden, die Zeit zu erfassen, die Bewegungen in Wien seit dem 13. März in einem Miniaturgemälde mit großer Geschicklichkeit vorzuführen und durch Witz und Satire das Publikum unausgesetzt zu amüsieren und in steter Spannung zu halten. Es kommt in diesem Stücke alles vor, was die neuesten Tage charakterisierte: der glühende Drang nach Freiheit, selbst in den untersten Klassen, die Willkür und Despotie der Beamten, der schauderhafte Einfluß der Liguorianer, die Liguorianer selbst und ihre Vertreibung, die Hoffnungen der reaktionären Partei auf die Russen, Metternich sogar, und zuletzt — die Barrikaden; kurz: die ganze Revolution und Reaktion in einem hellbeleuchteten Guckkasten; am Schlusse auch die Studenten und das herzerhebende Lied: Was ist des Deutschen Vaterland?«

Nestroys Posse erhielt ihre stoffliche Substanz von dem schon durch Kotzebue behandelten Schildbürgermotive. Dieser seinerseits lehnte sich an eine französische Vorlage an, deren Verfasser ein gewisser Louis Benoît Picard ist. Aus dem Stücke »La petite ville« (1797) des Franzosen schuf der Deutsche das Lustspiel »Die deutschen Kleinstädter« (1802). Darin verspottet Kotzebue »die konventionelle Erstarrung des Lebens in einer jener winzigen Reichsstädte, die er noch kannte, wie Jean Paul sie noch kannte, die Borniertheit und ungenierte Schäbigkeit ihrer ratsfähigen Familien, die Lächerlichkeit und Armseligkeit des Apparates ihrer Staatlichkeit.« Kotzebue errang mit seinem Lustspiel großen Erfolg, so daß er sich erlauben durfte, eine erste und zweite Fortsetzung folgen zu lassen. Damit hat er das Thema weit und breit bekannt gemacht und den Grund gelegt zu einer Reihe von Krähwinkeliaden, die auch in Wien bald Eingang fanden und mit Bäuerles Stück »Falsche Primadonna in Krähwinkel« einen neuen großen Erfolg errangen.

Wir finden in Bäuerles Posse schon die Mehrheit jener Figuren vertreten, die in Nestroys Stück das Ensemble bilden werden. So treten auf: Der Bürgermeister und sein Bruder Sperling, der martialische Fähnrich Rummelpuff, der Ratsdiener Klaus und sein Antipode, der bei Nestroy so sympathische Nachtwächter. Auch die Journalistenzunft darf nicht fehlen und statt der reichen Witwe finden wir bei Bäuerle ein reiches, junges Mädchen aus Frankfurt, das der Gegenstand von des Bürgermeisters erotischer und pekuniärer Wünsche sein mußte. Was bei Nestroy Ultra, der Mitredaktor der Kräh-

winkler Zeitung, bewerkstelligte, vollführt bei Bäuerle der Schauspieler Lustig. Dieser verkleidet sich als das erwartete Frankfurtermädchen und läßt als solches sich die Huldigung der Krähwinkler gefallen. Durch seine Schwester, die mit im Komplotte ist, erfährt er von dem vergangenen Amtsmißbrauch des Oberbürgermeisters, der am Schlusse — wie es sich gehört — entlarvt dasteht. Schon Bäuerles Posse war politisch gefärbt; die Zensurschere hatte das Stück übel zugerichtet. Bäuerles Bürgermeister ist der Typus des korrupten Beamten, kriecherisch nach oben, tyrannisch und mißtrauisch nach unten. Auch er ist wie der des Nestroyschen Stückes ein Feind der Volksaufklärung. So deutlich die äußerlichen Ähnlichkeiten zwischen Bäuerles und Nestroys Krähwinkeliade sein mögen, so groß ist der Unterschied dem Gehalte nach. Bäuerles Stück ist in viel höherem Maße als Kotzebues Arbeit eine Satire, aber tritt zurück gegenüber einer burlesken, oft etwas forcierten Lustigkeit. Nestroys Posse hat mit der Magie seiner Kunst den Freiheitstaumel der bewegten Monate vom März bis zum Mai 1848 auf die Bühne gebracht, und alle Szenen sind vom Revolutionsfieber erfüllt.

Für die Idee der Freiheit hatte Nestroy allerdings schon früher gestritten. Dies beweist sein dauernder Kampf gegen die Zensur, dies belegen tausend scharf geprägte Sentenzen aus seinen vielen Volkspossen von 1835 bis zum Ausbruch der Revolution. Nestroy war und blieb zeit seines Lebens ein unerbittlicher Feind gegen Knechtung des Geistes; nie hatte er sich in irgendeiner Weise einem System oder einer Partei hörig und unterwürfig gezeigt. Wenn kleinliche Gegner seiner Kunst, wie Friedrich Kaiser und M. G. Saphir in seiner Posse dennoch eine »Persiflage aller Freiheitsbestrebungen« sehen zu können glaubten, so ist dies ein unverkennbares Mißverständnis. Nestroys sachlicher Geist verkannte eben im Taumel der Begeisterung nie die Gefahren, die sich für ein der wahren Freiheit entwöhntes Volk ergeben können, und unterließ es nicht, wenn es nötig war, den Finger auf die wunden Stellen dieser neuen Errungenschaft zu legen. Ihm schien der Fortschrittsglaube zu fragwürdig, als daß er sich der neuen Zeit vorbehaltlos hätte zuwenden können. Pathetisch konnte er niemals sein, es sei denn, er wollte erhabene Gefühle zum Gegenstand seiner Parodie und seiner Ironie machen. Er beabsichtigte mit seiner Krähwinkeliade eben nichts andres als eine Posse, d. h., daß er ohne Pardon, ohne stoffliche Rücksicht auf patriotische Gefühle alle die Ereignisse der verflossenen drei Monate im Hohlspiegel seiner heiteren Kunst einfing und sie zusammengedrängt und zur höchsten Bildwirksamkeit entfaltet wieder von der Bühne in den Zuschauerraum hinausstrahlen ließ. Er wußte auch nur zu gut, daß mit dieser Staatsumwälzung die soziale Umschichtung nicht parallel verlief und der Bürger nicht so schnell ein anderer Mensch werden konnte. Otto Rommel sieht deshalb die Grundidee des Stückes »in der Herausarbeitung dieses Gegensatzes zwischen der Größe weltumgestaltender Ideen und kläglich allzu menschlicher Unzulänglichkeit«. Somit hatte Nestroy auch das Recht, bisweilen seine scharfe Satire zu betätigen.

Daß Nestroy die Gefühle seiner Zeitgenossen teilte, erhellt aus der Tatsache, daß er mit Scholz zusammen in der Carlschen Compagnie, die der Nationalgarde angehörte, auf der Jägerzeile Wachtdienst versah zum Ergötzen aller derer, die ihre Theaterlieblinge bisher nur von der Bühne her kannten. Es interessiert

uns, wie die beiden Bühnenhelden sich als Militärs machten. Ein Mitglied der Carlschen Bühne, der Schauspieler Franz Gemmerler schildert anschaulich das Auftreten der bewaffneten Mimen: »Am 30. April sah man einen dichten Menschenknäuel sich über die Ferdinands-Brücke die Jägerzeile hinabwälzen: es waren die Tausende Wiens, die ihre Lieblinge Scholz und Nestroy im Waffenschmuck erblicken wollten. Da standen sie beide, Nestroy, der schlanke Recke, umgürtet mit dem Schwerte Kaspar des Thorringers, an seiner Linken Scholz, festgepflanzt auf seinen kurzen dicken Beinen, im Antlitz die martialische Miene des Tyrannen Sakripandos.« Dies Auftreten außerhalb des Theaters war natürlich beste Reklame für Carls neues Zugstück, das auch vom Juli weg über alle Sommermonate bis zum Einmarsch von Fürst Windischgrätz in Wien ohne Unterbrechung und immer mit vollem Erfolge über die Bretter ging. Sobald die Reaktion wieder obenauf war, mußte auch diese Posse augenblicklich verschwinden.

Eine Skizze des Handlungsablaufes dieser Posse: Wir haben gehört, daß sie sich stark an die geschichtlichen Ereignisse anlehnt. Diese Tatsache bestätigen verschiedene Rezensionen. Die Krähwinkler-Bürger möchten nach dem Beispiel der Franzosen ihre demokratische Freiheit erringen und das alte Zopfsystem abschaffen. Allein sind sie es aber nicht fähig, die Regierung zu stürzen, denn sie sind unter der Botmäßigkeit des Bürgermeisters ziemlich einfältig und vierschrötig geblieben. Sie haben zu ihrem Zwecke eine »Intelligenz« nötig, und diese finden sie in der durchtriebenen Gestalt des Ultra. Ultra ist Journalist und Mitarbeiter an der Krähwinkler-Zeitung. Er findet, daß die Krähwinkler zwar Rechte besäßen, aber kein Recht, da sie bis heute wie Sklaven lebten. Jedoch ahnt er, daß man im Falle einer glücklich beendeten Revolution sich nachher wieder an die Vorteile der alten Zeit zurücksehnen werde. Ultra hatte bisher, weil er für Geistesfreiheit eintrat, gegen die Zensur einen schweren Stand. — Die Krähwinkler haben im Wirtshaus »zum Bock« den ersten Aufruhr gemacht und dem servilen Amtsdiener Klaus seinen Haslinger — »Haslinger« ist der Stock aus Haselholz, den österreichische Offiziere zur Züchtigung der gemeinen Soldaten verwendeten — zerbrochen, was für die Bürger den Auftakt zur Freiheit bedeutet. Daraufhin stürmen alle ins Kaffeehaus, wo sie eine großartige Katzenmusik veranstalten. Ultra hat etwas mehr erwartet und wendet sich daher mit einer Ansprache an die aufgebrachten Krähwinkler, die ihn aber mit Vivat-Schreien zum Schweigen bringen. Die Behörden sind sehr beunruhigt, und als ihr erstes Opfer wird Ultra außer Landes verwiesen: ».. .in zwei Stunden muß er das Weichbild von Krähwinkel im Rücken haben.« Ultra aber gibt sich keineswegs geschlagen und sinnt einen listigen Plan aus. Er beabsichtigt, verkleidet und mit Hilfe des dummen Amtsdieners Klaus die Regierung zu stürzen, um »auf den Trümmern der Tyrannei einen Freiheitsdom und ihm einen Hymentempel zu errichten«.

In die Revolutionshandlung flechten sich hier einige Nebenszenen bei. Frau von Frankenfrey, eine reiche Witwe — die einzig interessante Frau, weil sie von auswärts kommt — hatte nach dem Tode ihres Gemahls dem Liguorianer-Kloster einen Teil ihres Vermögens verschrieben. Da die Patres ihr das Testament nicht mehr aushändigen wollen, wendet sie sich an den Herrn Bürgermeister, der es aber nicht nur auf ihr Vermögen, sondern auch auf sie selbst

abgesehen hat. Diese läßt sich von Ultras freimütigen Reden begeistern und wäre seinen Neigungen nicht abhold. — Als Pater Fidelius verkleidet tritt Ultra zu Amtsdiener Klaus hin und eröffnet ihm, der Bürgermeister habe von den Großmächten ein »Reskript« erhalten, das von ihm eine neue Konstitution für Krähwinkel verlange. Sie zu proklamieren, habe dieser bis jetzt unterlassen. Die Nachricht versetzt Klaus und seine Frau Emerenzia in große Ängste, die noch Nahrung erhalten durch die Mitteilung des Bürgermeisters, man habe ihm eine Katzenmusik gemacht, weswegen er im Schlafrock und Filzkappe zu ihm geflüchtet sei. Auf dem Kanapee ihres Hundes schläft die Obrigkeit von Krähwinkel ein und wird fortwährend durch Träume von Revolution und Freiheit aufgeschreckt. Klaus rät ihm, gegen solche böswillige Freiheitsvisionen die Farben der Reaktion unter den Kopf zu legen. Mit einer Wiener Zeitung als Kopfpolster schläft der Bürgermeister wieder ein und träumt jetzt, wie er Arm in Arm mit einem russischen General unter einem Triumphbogen steht und Krähwinkler ihm untertänig an der Seite knien — die Krähwinkler verfügen über eine Armee. Ihr Oberbefehlshaber Rummelpuff, ein richtiger Bramarbas und Eisenfresser vom alten Schlage, wie wir ihn aus der Weltliteratur her kennen, spricht von ihr hochtrabend in Gegenwart von Sperling. Dieser, ein Dichter von Gottes Ungnaden, verkündete ihm bald hernach, den Krähwinkleraufstand habe er durch Rezitation des Gedichtes »Ode an den Bundestag« niedergeschlagen. Jetzt erwarte man einen Gesandten Rußlands, der wiederum von Ultra verkleidet dargestellt wird. Zur großen Überraschung von Sperling und Rummelpuff verlangt er vom Bürgermeister das Schreiben über die Konstitution. Hierauf verteilt Ultra großartig Titel. Die Krähwinkler, die wieder einmal eine Schlacht verloren haben, müssen sich eine stumpfsinnige Rede ihres Bürgermeisters anhören, der jedoch plötzlich ein Vivat das Ende setzt, als Klaus hereinstürzt und meldet, ein Abgesandter der Freiheits- und Gleichheitskommission sei soeben eingetroffen. Phantastisch geschmückt tritt Ultra auf und verkündet für Krähwinkel die Freiheit. Wie man aber im dritten Akte zur »neuen Gestaltung der Verhältnisse« schreiten will, sieht man bald, daß mit der Freiheit noch nicht alles errungen ist. Die Frauen beklagen sich über die Freiheiten ihrer Männer und der Klassendünkel treibt erst recht seine Blüten. Der Bürgermeister sinnt insgeheim nach Wiederherstellung der alten Ordnung. Zudem möchte er die reiche Witwe Frankenfrey heimführen, deren Testament indessen in die Hände der Ultras übergegangen ist.

Immer wieder begegnet man bei Nestroy dem alten Motiv vom Siege der Schlauheit über die dummtölpische Macht der Großen. Zum Entsetzen des alten Mannes übergibt Ultra der Witwe ihr Testament. Der Bürgermeister beabsichtigt einen Gewaltakt. Denselben bis zum Abend zu verhindern, wird Ultra von Frau Frankenfrey gebeten. Als Diplomat verkleidet, redet Ultra dem Machthaber ein, den Staatsstreich auf den Abend zu verlegen. Inzwischen haben die Bürger das Liguorianer-Kloster umzingelt. Sie erfahren, daß Klaus drin steckt, der auch wirklich mit der Aktenmappe unter dem Arm als Mönch verkleidet erscheint. Sein alter Gegner, der Nachtwächter, ergreift ihn und entreißt ihm das Requisit aus vergangenen Tagen. Darauf fährt ein Wagen vor, die Mönche steigen ein und unter allgemeinem Jubel des Volkes werden sie abtransportiert.

Ultra zeigt sich unerschöpflich in Verwandlungen. Diesmal erscheint er als Proletarier an der Pforte des Hauses von Klaus. Die Inschrift »heilig ist mein Eigentum«, zeigt klar, mit welchen Ängsten der Bürger geplagt wird. Auf die Nacht bereiten sie sich auf den Staatsstreich des Bürgermeisters vor. Mädchen und Frauen erscheinen als Studenten verkleidet — Studenten gibt es zwar in Krähwinkel nicht — und auf den Barrikaden erwarten sie den Diktator, dem sie, als er auftaucht, mutig entgegentreten und ihm die betrübliche Einsicht beibringen: »... es is nichts mit der Reaktion«. So zieht er, endgültig abgedankt, außer Landes dorthin, wo er noch hoffen kann, daß ihm »jeder echt servil-legitime Stock-Absolute die Aufwartung macht«: nach London. Über Krähwinkel aber weht für immer die Fahne der Freiheit.

Es wäre eine dankbare Aufgabe, den geschichtlichen Hintergrund der vielen Anspielungen im einzelnen zu verfolgen. Man könnte feststellen, wie eng verbunden dies Zeitstück mit den Ereignissen und Zuständen der Revolutionstage ist. Nestroy wagte über die mißlichen Verhältnisse des Vormärz schon zu einer Zeit, wo die Sache der Freiheit noch nicht endgültig entschieden war, Dinge von der Bühne herab vorzutragen, die, weil sie bedenklich waren, und kein Ruhmesblatt für die alte Zeit darstellten, mancher überzeugte Demokrat aus Vorsicht verschwiegen hätte. Nestroy aber fühlt sich im Bereiche der Kunst über alle politischen Wechselfälle erhaben — die Stadt Krähwinkel ist an sich ein imaginärer Begriff, ähnlich wie Kellers Seldwyla — aber wie unwirklich der Schauplatz der Taten, die uns die Posse zeigte, war, so realistisch dargestellt erwiesen sich die Ereignisse, die den Hintergrund zu Nestroys Zeitstück bildeten. Nestroy zog die Lehre aus den schlechten Erfahrungen, die er durch die Verwendung von tatsächlich existierenden Örtlichkeiten innerhalb der Stadt Wien gemacht hatte. Das Publikum ertrug nämlich eine solch handgreifliche Anspielung auf die Prosa ihres Alltags nicht leicht. Es wollte gehörige Distanz und den Zauber des Unbekannten, Ungenannten. —

Die einzig überragenden Gestalten sind, wie schon kurz erwähnt wurde, Ultra und die Witwe Frankenfrey. Ultra vor allem ist der Motor des Dramas. Er allein weiß sowohl, daß für Krähwinkel eine neue Zeit anbrechen muß, als auch kennt er die Mittel, um die Sache der Freiheit zu ihrem glücklichen Ende zu führen. Wie Gottlieb Herb im »Schützling« ist ihm die Rolle des Richteramtes übertragen worden. Ihm setzt die Zensur am heftigsten zu, er wird als freier, selbständiger Mann am meisten verfolgt, deshalb wird ihm auch das Recht zugestanden, als erster mit der Fackel der Wahrheit in die Finsternis der Despotie und der Reaktion hinein zu leuchten. Von dieser Freiheit macht er einen Gebrauch, wie man es in solchem Maße selten bei Nestroy erleben durfte. So singt er vorerst im Auftrittslied, wie es kam, daß die Wiener, die er als sein illustres Vorbild nimmt, nach Jahrzehnten dauernder Knechtschaft plötzlich mit dem Zopfsystem brachen; dann beginnt er seine ausführlichen Raisonnements über Rechte und Recht, Freiheiten und Freiheit. »Recht und Freiheit sind ein paar bedeutungsvolle Worte, aber nur in der einfachen Zahl unendlich groß, drum hat man sie uns auch immer nur in der wertlosen vielfachen Zahl gegeben. Das klingt wie ein mathematischer Unsinn und is doch die evidenteste Wahrheit.« Ultra ist ausgezeichnet orientiert über die Verhältnisse des wienerischen Vor-

märz, wenn er Pfiffspitz gegenüber, seinem Chefredaktor ohne Kopf, sich zu folgenden kulturdokumentarischen Aussagen gezwungen sieht: »... Wiens Journalisten haben in den ersten acht Tagen der Freiheit die fabelhafte Auszeichnung errungen, daß die österreichischen Blätter im Auslande verboten worden sind, und blättern Sie vier Monate zurück in diese österreichischen Blätter, so werden Sie außer ein bisserl Theaterpolemik nichts anderes finden als: Neueröffnete Gastlokalität, — abermaliger Zierdezuwachs der Residenz, — prachtvolle Dekorierung, ... zum Schlusse ein serviler Appendix über das gemütliche Wien.«

Auch hier beherrscht Nestroy mit Ultra in vollendetem Maße die »Ballistik« der Worte, wenn er bezüglich seines üblen Berufes sagt: »Das verdammte weiße Papier! Dieser Druck in Rücksicht des Drucks ist etwas Drückendes für einen Menschen, der da lebt vom Druck.« Und er weiß sich seiner Fähigkeiten sicherer, wenn ihm der besorgte Chef mitteilen muß, daß alle seine Aufsätze von der Zensur unterbunden werden. So frohlockt er: »Also hat mich meine Hoffnung nicht getäuscht, ich hab' etwas Gutes geliefert.« Und vor dem Bürgermeister holt er gegen die Zensur zu folgendem vernichtenden Schlage aus: »Ein Zensor ist ein menschgewordener Bleistifter oder ein Bleistift gewordener Mensch, ein fleischgewordener Strich über die Erzeugnisse des Geistes, ein Krokodil, das an den Ufern des Ideenstroms lagert und den darin schwimmenden Literaten die Köpf' abbeißt.« Nicht glimpflicher geht er mit der Zensurbehörde um. »Die Zensur ist die jüngere von zwei schändlichen Schwestern, die ältere heißt Inquisition. Die Zensur ist das lebendige Geständnis der Großen, daß sie nur verdammte Sklaven t r e t e n, aber keine freien Völker r e g i e r e n können.« Als Diplomat verkleidet äußert er sich über seine fragwürdige Zunft in bester Selbstironie mit folgenden Worten: »Die Nacht war immer das Element meines Wirkens. Die Großen der Erde sind Sterne, folglich können sie nur dann leuchten, wenn's finster ist. In der Sonne der Freiheit verlischt das Sternengeflimmer, drum darf man sie nicht zu lange leuchten lassen. Übrigens bleibt die Nacht nicht aus. Die allgemeine Verwirrung, die ich nähre, ist das dämmrige Dunkel, ein blutiges Abendrot, und die sternfunkelnde Nacht der Reaktion triumphiert am politischen Himmel.«

Ultra ist alles verhaßt, was eine Uniform hat. Nichtsdestoweniger schlüpft er dreimal in solche Gewänder. Die ersten zwei Male, um den Krähwinklern zu ihrer Freiheit zu verhelfen, und das dritte Mal, um die Reaktion zu verhindern. Mit vollendeter Meisterschaft spielt er dabei die Rollen als Jesuitenpater (Pater Fidelius), als russischer Gesandter, als Diplomat und als Proletarier. Er weiß gut, daß er nur als Vertreter des Absolutismus sich dem Amtsdiener Klaus und dem Bürgermeister vertraulich nähern kann. Ihr Mißtrauen gegen alle übrigen Stände, seien es Bürger oder Arbeiter, ist groß und steigt mit der Stunde der Gefahr. Schon vor der Revolution vertrug sich Nestroy mit dem Klerus im allgemeinen und mit den Jesuiten im besonderen nicht gut. Auch sie hielten es mit dem System und waren die beste Stütze des fürstlichen Absolutismus. Die Abneigung, die ihn schon seit langem erfüllte, und die er so gelegentlich in Briefen und Zitaten durchblicken ließ, machte sich jetzt, wo die Jesuiten ihrer unerfreulichen Haltung wegen in weitesten Kreisen verhaßt geworden waren,

gehörig Luft. Mit der ersten Szene, in welcher Nestroy als Pater Fidelius auftrat, wollte er zeigen, wie stark dieser geistliche Orden sich in die Regierungsgeschäfte der höchsten Amtsstellen einmischte. Der Bürgermeister darf keinen Entschluß ohne die Erlaubnis des P. Priors fassen. Deshalb ist Pater Fidelius zu Klaus gekommen, um zu erfahren, ob der Ratsoberste ihm, wie er sagt, »aus weltlichen Rücksichten« etwas verschwiegen habe. Wäre dem so, würde der Name Gottes geschändet und das Seelenheil des Herrn Bürgermeisters stünde auf dem Spiele. Es ging Nestroy also darum, darzutun, wie dieser Orden damals Politik für Religion ausgab. Dennoch wußte Nestroy auch hier die Grenzen des menschlichen Anstands zu wahren. Das heikle Thema der Ankreidung von Pseudoreligiosität hätte Nestroy in vernichtender Weise behandeln können. Er projizierte es aber ins burlesk Spielerische, wo die Satire ihren Ernst verlor und einer harmlosen Lustigkeit Platz machte. Als die Bürger das Kloster aufheben, kommt es nirgends zu groben Ausfällen. Die Patres werden in den Wagen geschoben und, wie diese abfahren, singt das Volk:

»Wir sehen mit Freuden
Die schwarzen Herren scheiden,
O herrliche Zeiten!
Vorbei ist der Druck!
's is memento mori
Für d' Brüder Ligori,
O bittrer Zichori,
Kommt's nimmermehr z'ruck!«

Kulturgeschichtlich interessant ist auch die Szene, wo Ultra als Proletarier verkleidet, mit einer Spitzhacke in der Hand, auftritt und mit einem Seitenhieb auf die Gaunerei der hohen Diplomatie meint: »Ah, mir g'schieht ordentlich leicht, seit ich wieder einem rechtschaffenen Menschen gleichseh'.« Die Arbeiterschaft, die durch den Fortschritt des Maschinenzeitalters als jüngstes Glied der alten Ständeordnung schon damals im Wachsen begriffen war, wurde von den besitzenden Klassen nicht nur der Aristokratie, sondern auch der gemeinen Bürgerschaft mit Mißtrauen betrachtet. Ihre wirksame Teilnahme in den Tagen der Revolution ist ein Beweis für ihre zunehmende politische Machtstellung. Die Inschrift »Heilig ist mein Eigentum«, die Klaus mit Kreide an die Türe schrieb, war auch tatsächlich während der Zeit des Umsturzes an vielen Häusern zu lesen. Das Bürgertum fürchtete damals ernstlich Exzesse der Arbeiterschaft. Ultra tritt dieser Angst entgegen mit den befreienden Worten: »Heilig ist das Eigentum! O, ihr Kapitalisten, wie albern seid ihr! ... Wenn diese Worte den Arbeitern nicht ins Herz geschrieben wären, was nutzet denn auf allen Türen das Geschmier?« Ultra weiß gut, daß nicht nur Österreich und Krähwinkel aufgewühlt sind, sondern auch in allen anderen europäischen Ländern herrschen krisenhafte Verhältnisse und der Geist des Umsturzes. Eigentlich wäre es in Neapel, in London und Paris ganz angenehm zu leben, meint er, aber die politischen und sozialen Unruhen in den betreffenden Ländern erlauben solch friedliches Dasein nicht mehr. In Österreich aber verhält es sich gerade umgekehrt. Dort glaubte man, falle alles auseinander. Die Revolution löse den

Staat auf, doch im Refrain darf Ultra optimistisch anheben: »Aber die Weltgschicht sagt: Justament nicht!« und dann fortfahren:

»E i n e Freiheit vereint uns,
So wie a Sonn nur bescheint uns;
G'schehn auch Umtrieb von Ischl,
Oder von Leitomischl,
Wir kommen zur Klarheit,
G'sunder Sinn find't schon d' Wahrheit:
Und trotz die Diff'renzen
Wird Österreich hoch glänzen
Fortan durch Jahrhundert',
Gepriesen, bewundert —
Wir stehn da ganz famos
Und wir fürchten kein' Stoß,
Ist die Gärung auch groß,
Bei uns geht nix mehr los!«

Somit hat Ultra das Hohe Lied der Freiheit gesungen, die er mit dem Publikum eines Sinnes als unangefochten und gesichert glaubt. Und am Schlusse der Posse gibt er seinen Patrioten einen guten Rat: »Also wie's im Großen war, so haben wir's im Kleinen g'habt, die Rèaktion ist ein Gespenst, aber G'spenster gibt es bekanntlich nur für den Furchtsamen; drum sich nicht fürchten davor, dann gibt's gar keine Reaktion.«

Neben Ultra als Zentralgestalt der Posse, die auch sämtliche Fäden der Verwicklung und ihrer Auflösung in der Hand hält, verblassen eigentlich alle anderen Figuren. Mit Ausnahme der Frau von Frankenfrey, die als künftige Gattin des Helden ebenfalls Feind aller Knechtung ist, sind alle mehr oder weniger karikiert dargestellt. Selbst die zwar gutwilligen, aber bedenklich naiven und hilflosen Bürger von Krähwinkel, die in der Begeisterungsfähigkeit zwar groß sind, es aber aus eigener Kraft kaum weiter als zu einer lächerlichen Katzenmusik bringen. Die jämmerlichsten Kreaturen sind aber die Vertreter der oberen Stände: Allen voran der Amtsdiener Klaus, der geistlose Vollstrecker auch der unsinnigsten Befehle, dessen hündischer Gehorsam den weltlichen und geistlichen Absolutismus ad absurdum führt.

Seinem Diener an Feigheit wenig nachstehend, tritt uns als Verkörperung der weltlichen Macht der Bürgermeister entgegen. Als ihm auf diplomatische Weise nicht gelingt, den unbequem gewordenen Ultra durch Verleihung eines Postens als Zensor für seine Regierung unschädlich zu machen und er dessen vernichtende Worte einstecken muß, wütet er: »Herr, wenn's nicht zu hoch käm', für Sie ließ ich eine Festung bauen, gegen die der Spielberg nur ein chinesisches Lusthaus wär'.« All seines Purpurs entkleidet, jämmerlich in einem Schlafrock, flüchtet er hierauf, ohne Hoffnung und in völliger Desolation, zu seinem Amtsdiener, der ihm, beschämend genug für seine Majestät, das Kanapee seines Pintscherl anbietet. Wie er später wieder zur Macht gelangt, hält er seinen Untertanen folgende höchst parodistische Ansprache: »Meine lieben Krähwinkler! Da ich dazu ausersehen bin, an eurer Spitze zu stehen, habe ich euch stets nach

Möglichkeit stumpf zu machen gesucht. Und nur, weil ihr auf einmal eine Schneid kriegt habt, so war ich genötigt, euch die Spitze zu bieten.«

Gleich wie der Bürgermeister finden wir, auf Titel und äußerliche Auszeichnungen bedacht, Sperling Edler von Spatz und Rummelpuff, den Stadtkommandanten von Krähwinkel. Sperling wird in höchst parodistischer Weise als Vertreter der literarischen Kreise des Adels vorgestellt und Rummelpuff, der die Eitelkeit in Offiziersuniform selbst ist, befehligt über etwa dreißig Mann und glaubt damit, auf den Kaiser von Rußland Eindruck machen zu können. Wie ihm gemeldet wird, daß ein russischer Fürst (Ultra) in Krähwinkel zu Gaste sei, bricht er los: »Warum hat man mir das nicht gesagt? Wieder eine Gelegenheit zu einer Ausrückung versäumt! Auf diese Art wird Rußland nie zu einer richtigen Schätzung der Krähwinkler Militärmacht gelangen.« Sperling meint, er hätte Seiner Durchlaucht entgegendefilieren können, worauf Rummelpuff im Vollgefühle seiner Macht: »Fatal! Die Parade wäre großartig geworden... Ich an der Spitze einer Kompagnie von vier Grenadieren, dann unmittelbar das Jägerbataillon, bestehend aus acht Schützen; nach Entwicklung dieser imposanten Massen hätte das Aufmarschieren des ersten und letzten Krähwinkler Infanterieregiments von neunzehn Mann den Mangel an Kavallerie auf eine glänzende Weise gedeckt.«

Auf geistreiche Weise werden so allen Großen Worte in den Mund gelegt, die sie aufs schärfste parodieren, und dadurch vernichten sie selbst unwillentlich ihre Würde. Die Ironie ist hier ganz den Anschauungen von Jean Paul adäquat, wonach die Sprechenden sich den Anschein von Ernst geben und in hoher Sprache nichtiges aussagen. Auch verwendet Nestroy an dieser Stelle wie übrigens allerorten die Methode der barocken Komödiendichter, die den hochmütigen Menschen in seinem Scheinwert sich aufblähen lassen, bis er durch die Machtentfaltung des wirklichen Wertes, verkörpert in diesem Falle durch Ultra, jämmerlich zerplatzt und sich ins Nichts auflöst. Immer und überall ist es Nestroys echt barockes Bestreben gewesen, den Wahn in seiner Aufgeblasenheit darzustellen und durch dessen Zerstörung den Menschen hinzuweisen auf das wahre Sein, das nur in bescheidenen Verhältnissen zu finden ist. Da die Widerstände, welche falsche Macht und hohler Standesdünkel wie auch extreme Leidenschaften dem guten Streben entgegenstellten, so groß waren, sahen sich seine Helden jedesmal gezwungen, das Höchste an Intelligenz, an Scharfsinn und unentwegtem Mannesmute zu leisten. Der Kampf geht drum öfters hart auf hart. Rückschläge treten ein. Neue Intrigen drohen, der Held selbst läuft Gefahr, einem strafbaren Irrtum zu verfallen, und damit das Spiel noch unberechenbarer, noch verwirrender und spannungsreicher wird, tritt immer wieder der gute Zufall in die Quere und löst überraschend die unübersehbar und unhaltbar gewordene Situation. Nie aber siegt die Dummheit, immer wird über sie das Urteil gesprochen, immer ist sie die eigentlich Angefochtene, auch wenn sie bis zum Ende des Stückes die Macht in Händen hält und scheinbar triumphiert: auf einmal — und dies verspart sich der Dichter meistens auf den Schluß — bricht der Turmbau der Begehrlichkeit und der Selbstsucht jäh zusammen und der ganze Trug offenbart sich.

Auch dieses Stück ist überaus reich an Wortspielen, an vernichtenden Bonmots gegen eine zerfallende Welt, deren sich in Gottesgnadentum brüstende Konvention nur mehr einen morschen Kern besitzt; Nestroys Leidenschaft zur Parodie macht fast nirgends halt. Nicht einmal die Verfechter der Freiheit sind vor seinen Geschossen sicher. Die Freiheit selbst als hehre Göttin über allen menschlichen Unzulänglichkeiten thronend verehrt auch er, ihr widmet er die besten Fähigkeiten seines durchdringenden Witzes und einer vor keinerlei Schwierigkeit sich scheuenden Sprachkunst. Wenn auch diese Posse, im ganzen gesehen, nicht so sehr ein Preislied auf die Errungenschaft der menschlichen Freiheiten seiner Zeit ist — die Freude hierüber ist in seiner Posse unverkennbar zu spüren —, so schimmert durch alle seine milieubedingten Äußerungen über dies hohe Gut der Menschheit die unbegrenzte Leidenschaft zur einen einzigen Freiheit hindurch, die dem Menschen gegeben ist, nämlich die geistige Freiheit, die den Menschen befähigt, das sich immer wieder neu bildende Lügengespinst zu durchschauen, welches in der Sprache jeweils den untrüglichsten Ausdruck findet, — ein Lügengespinst, das Nestroy mit dem Mittel seiner Wortkunst zu zerstören sich zur verpflichtenden und ihn in die Unsterblichkeit emporführenden Aufgabe machte.

VIII. Nestroys Parodie von Hebbels Tragödie »Judith und Holofernes« (1849)

Es ist eine merkwürdige Erscheinung im Kulturleben einer Nation, wenn sie auf ihrer Höhe sich selbst parodistisch zu vernichten beginnt. Wir haben schon gesehen, daß es Nestroys innerstes Anliegen ist, die Irrtümer, unsauberen Absichten und Laster seiner Mitbürger schonungslos aufzudecken und alle Scheinwerte kritisch zu durchleuchten. Diese Aufgabe ist ihm vornehmlich in seinen Possen und Volksstücken gelungen. Nestroy beherrscht aber noch eine besondere Gattung der komischen Muse, und das ist die literarische Parodie. Sie ist in einem gewissen Maße Satire, Gesellschafts- und Kultursatire auf einer erhöhten Ebene. Nicht mehr nur das gewöhnliche Leben der Mitbürger seiner Zeit ist dann der Ausgangspunkt seines künstlerischen Schaffens, sondern das geistige und künstlerische Leben selbst erfährt eine gelungene Widerspiegelung. Mit einer Parodie, dem »Gefühlvollen Kerkermeister« (1832), hatte Nestroy das Wiener Publikum gewonnen und in rascher Folge drei weitere Parodien: »Zampa, der Tagedieb« (1823), »Robert der Teuxel« (1833), »Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab« (1835) mit glänzendem Erfolge auf die Bühne gebracht.

Nach dreizehn Jahren versuchte er sich wieder auf diesem Gebiete mit der Parodie von Flotows beliebter Oper »Martha« (1848), und im folgenden Jahre trat die für den deutschen Sprachbereich berühmteste Parodie und eines der besten Werke unseres Autors überhaupt auf den Spielplan. Es war die Parodie von Fr. Hebbels Tragödie »Judith und Holofernes«. Wie einstmals in der Blütezeit der griechischen Literatur Aristophanes seinen Zeitgenossen, den Tragödiendichter Euripides aufs Korn nahm und mit seinen Lustspielen parodierte, so wählte sich in der Episode Nestroys die komische Muse ein Opfer aus der Welt der Tragödie aus und machte sie zum Gegenstand lächerlicher Darstellung. Diese kurze, nur sechsundzwanzig Seiten umfassende Parodie ist unerreicht in der deutschen Literatur, sie ist ein Meisterwerk von Nestroys literar-kritischem Geist. Zwei weitere Parodien wurden vom Wiener Publikum mit Spannung erwartet, die Parodien der Opern Richard Wagners: »Tannhäuser«, die immerhin einen beachtenswerten Erfolg erzielte, und »Lohengrin«, die durchfiel. Beide Stücke reichen bei weitem nicht an die komische Kraft von »Judith« heran.

Es ist ohne weiteres verständlich, daß »Judith und Holofernes« als Parodie von Hebbels Tragödie auch berechtigte Gegner fand. Unter ihnen befinden sich Juden, die es einfach als anstößig und pietätlos hielten, die Geschichte ihres Volkes, die ihrem Glauben nach von Gott bestimmt und gelenkt worden war,

zum Gegenstande einer Parodie zu machen. In der Tat gibt es für den Gläubigen kein Recht, das für heilig Angesehene satirisch zu behandeln. Im Bereiche des Religiösen besitzt die komische Muse keine Möglichkeiten, denn der Glaube ist unverrückbar und tritt mit dem Anspruche des Absoluten auf, wogegen die komische Muse als Satire, als Ironie, als Laune, als Parodie, als Posse oder Groteske alles bisher für hoch und wichtig Betrachtete niederzieht und relativiert.

Wir wissen aus den früheren Werken Nestroys, daß sich unser Autor immer gegen die Fassadenwelt heuchlerischer Bürgerlichkeit wandte. Er erkannte auch, daß die Sprache in diesem Bereich zu ärgstem Schwulst entartete. Je weniger eigentliche Werte darzustellen waren, um so dichter und höher wurde das Scheingerüst der Worte aufgerichtet. Nestroy entdeckte in Hebbels Tragödie jene unechten Szenen, die ihn zu seiner Parodie gerade herausfordern mußten. Der Tragöde wollte Holofernes als einen Mann von ungewöhnlichen Eigenschaften und als ein Wesen von übermenschlicher Stärke darstellen. Ihm gegenüber stellte er ein Weib als die Vertreterin ihres schwachen Volkes, und durch die Begegnung des triebhaft-sinnlichen Mannes mit einer Frau ergab sich für Hebbels Anschauung der geschlechtliche Konflikt, der Ausgangspunkt und Lösung des Dramas wurde.

Es wäre in der Hand Nestroys gelegen, auch dieses Hauptmotiv der Hebbelschen Tragödie zu parodieren, allerdings mit der Gefahr, ins Obszöne abzugleiten. Die in Hebbels Werk zu Anzüglichkeiten verleitenden erotischen Momente verwandte Nestroy nicht zu Haupteffektmitteln seiner Parodie, da er das sexuelle Problem ins Harmlos-Burleske ableitete. Dafür entdeckte sein findiger Kopf eine bessere Lösung, eine Lösung, die seinen besonderen Intentionen eher entsprach. Ihm ging es nämlich um die Enthüllung der Hohlheit des sich zum Halbgott und unbesiegten Strategen aufplusternden Holofernes. Nachdem sein Maulheldentum seiner eigenen eitlen Person das ganze Stück hindurch Weihrauch gespendet, und er sich über alle Welt sicher und erhaben gefühlt hatte, nahm sein Absturz von dieser imaginären Höhe groteske Formen an, als er sich sowohl in seinem inneren Werte als Mann wie auch in seinem äußeren Ansehen als Feldherrn getäuscht und entblößt sah durch die Schlauheit eines Judenknaben. Dieser nämlich — es ist der Sohn Joab des Oberpriesters Jojakim — nützte die Ähnlichkeit der Erscheinung mit Judith, der Schwester seines Vaters, zu einer Verkleidungsszene aus und trat vor Holofernes als das vom Tyrannen verlangte jüdische Weib auf. Wäre der Triumph über diesen Welteroberer größer gewesen, wenn die w a h r e Judith mit der faszinierenden Gewalt ihrer Schönheit über den Mann gesiegt hätte? Es scheint, daß die Nichtigkeit dieses maßlos eitlen Menschen nicht krasser enthüllt werden konnte als durch diesen pfiffigen Buben, dessen Tat wiederum Nestroys Denken offenbart. Wie oft schon konnten wir feststellen, daß unser Autor eitles Machtbewußtsein — das auch vom Reichtum abhängen kann — und Dummheit vernichten läßt durch Klugheit und Wagemut, die zu Beginn des Stückes hilflos, mittellos und verlassen dastehen. — So erweist sich das Abweichen Nestroys vom Hauptmotiv der Tragödie gesehen als begründet.

Dieser Knabe Joab wird von Nestroy aber nicht nur als der lächelnde Besieger des grausigen Tyrannen dargestellt, sondern er übernimmt auch die Auf-

gabe, seinem eigenen Volke den Spiegel der Wahrheit vorzuhalten. — Wie Herb, Ultra, Titus Feuerfuchs und wie seine Vorgänger alle heißen mögen, die vor ihm über die Bretter des Jokus gezogen sind, tritt er nach der Jeremiade seines Vaters mit einem Ritornell auf und verwandelt schon mit dem ersten Satze seines Liedes den tragischen Ernst in die ungezwungene Fröhlichkeit heiteren Scherzes:

»Krieg von allen Seiten, drum geht auch per se
Auf Urlaub die ganze hebräische Armee« ...
Unsre Leut' sind gar g'scheit,
Hab'n zum Kriegführn ka Freud ...
»Wie Gott freie Wahl unt'r all'n Völkern hat g'habt,
Hat er ohne viel B'sinnen auf d' Hebräer glei' tappt.
Wir sind sein' Passion, drum wir werd'n auch reüssiern,
Ohne daß wir mit Schlachten uns abstrappaziern ...
Wir Hebräer hab'n Wunder g'nug in unserer G'schicht,
Auf die Wunder der Tapferkeit leist'n wir Verzicht« ...

Wir können es ihm gar nicht verargen, wenn sich Joab über die weltgeschichtliche Bedeutung seiner großen Stammväter wenig Rechenschaft gibt. Wie könnte er es auch, da ihm ja in den Tagen der Bedrohung das Judenvolk eine so schlechte Lektion seiner Tapferkeit und seines kriegerischen Geistes erteilt. Es ist, als ob der alte Staberl wieder auferstanden wäre und aus Joabs Munde spräche, denn alles, was dieser von den Heldentaten und Geschichten seiner Ahnen weiß, berichtet er mit Bildern und Worten, die auf die gegenwärtigen Verhältnisse passen. Sehr erheiternd ist die Transposition der biblischen Vorzeit in die Welt der europäischen und wienerischen Gegenwart. Nestroy raubt jener den magischen Zauber geschichtlicher Ferne und löst ihr hieratisches Wesen in die Banalität alltäglicher Verhältnisse auf. Von unserem Stammvater Adam sagt er z. B. folgendes: Dieser »... hat gemacht die große Retirade aus'n Paradies; wie is gekommen der Engel mit'n feurigen Schwert, wie schön hat er da gekommandiert: Rechts um! Eva, links schwenkt euch! Marsch«! — »Was war der Überschwemmungsheld Noah für ein großer Admiral, dieser sündflutige Kolumbus und Nelson in einer Person! ... Wie kolossal war das Belagerungsmanöver gegen Jericho. Tatataratatata! und d'Bastei is im Stadtgrab'n g'leg'n und damals hab'n s' noch nicht einmal die Klappentrompeten gehabt. Jetzt erst der Moses! Unter seinem Kommando hat 's rote Meer Spalier g'macht trotz der hanoveranischen Gard', bei seiner vierzigjährigen Wüstenrekognoszierung hat 's Wachteln g'regnet und Preßburger Zwieback g'schneit, das halt ich jedenfalls für das Non plus ultra der Strategie!«

Nestroy arbeitet gern mit starken Kontrastierungen. Dieses Effektmittel handhabt er auch in diesem Stück, wenn er die traurigste und bejammernswerteste Gestalt seiner Parodie, den Oberpriester Jojakim zum Vater von Joab, der heitersten Person, des possierlichsten Knaben, macht. Dieser Priester Gottes klagt seine Gläubigen fortwährend wegen ihrer Sündhaftigkeit an und auf ihr Flehen, er möchte sie doch aus der Bedrängnis befreien, weiß er immer nur ein jammervolles Weh, Weh, dreimal Weh! zu schluchzen. Der Greis begegnet nun dem Sohne Joab und schildert ihm die mißliche Sachlage seines Volkes mit

Worten, die aus der jüdischen Geschäftswelt entnommen sind. Der Händlergeist der Nation hat auch die Elite erfaßt und beherrscht das Denken und Fühlen dieser Klasse, sogar jene Bereiche, die dem Gotte Ares unterstellt sind und nur entfernten Bezug zu ihrem friedlichen Geschäftsleben haben. Jojakim jammert: »... Greul der Verwüstung in Israel, Erdbeben in der Handelswelt, die festesten Häuser stürzen übereinander und vom Geschäftshimmel fallen Sterne herab.« Gedankenassoziationen vom Geschäftsviertel einer großen amerikanischen Handelsstadt, von hohen Wolkenkratzern, von ungeheuerlichen Bilanzen, von Geschäftsbankerotten und von einem Himmel voll stürzender Aktiensterne steigen uns dabei vergleichsweise auf. Jojakim fährt fort: »Joab, mein Sohn, wer wird jetzt denken an a Börs'? Die assyrischen Nordbahnaktien steigen von Stund zu Stund, unser Lebenskurs steht pari mit dem Tod, der Holofernes wird kommen als Sensal und wird machen den Abschluß mit uns.« Und dann behauptet er von dem großen Feldherrn, daß ihm alle Könige der Erde zinsbar seien, worauf Joab: »Was zinsbar? Is er der Hausherr? Logieren sie bei ihm als Partei? Unter andern, Tate, sie sagen auch bei unsrer tapfern Armee, daß er is a Menschenfresser; wenn er tafelt, sagen sie, verspeist er drei Jungfrauen, zwei als Tauben in einer Pasteten, und die dritte tunkt er in ein'n Kaffee.« Mit dieser Anschauung hat nun Joab das mythische Bild des Heerführers zur Groteske verwandelt, die auch die letzte Distanz aufhebt, und seinem komischen Spiel freie Hand läßt. Joab vernimmt von seinem Vater, daß der starke Held nur zwei schwache Seiten habe, und das sei ein guter Wein und das schöne Geschlecht. So dämmert in dem pfiffigen Buben der Plan, sich selbst bei Holofernes als Weib aufzuspielen, und begeistert ob seiner prophetischen Einwirkung verlangt er vom Vater den Kammerschlüssel der Judith, denn jetzt weiß er, daß der Himmel durch ihn ein Wunder wirken will, ein Wunder aber, das er kraft seines klugen Kopfes vollbringt und wo der Himmel nur zuschaut. Wiederum ist dies für den Rationalisten Nestroy ein Anlaß, die Wundersüchtigkeit der alten Zeit anzuprangern. Durch die Zunge Joabs läßt er seine Stimme vernehmen: »Ja, wenn er jetzt will wirken Wunder, der Himmel, so muß es schon sein was Apart's, denn was die Menschen ehmals gehalten hab'n für ein Wunder, das is jetzt was ganz Ordinäres.« Und dann fährt Joab im Gesangstone fort, wie wundersüchtig die alte biblische Zeit einstens gewesen ist, wie die Sprachverwirrung beim Turmbau zu Babel, die Geschichte mit dem goldenen Kalbe, die Errettung des Jonas aus dem Rachen des Walfisches, der Aufstieg des ägyptischen Joseph vom Gefängnis zum Könige und schließlich die Erhebung des Königs Salomon zum Weisen, kurzum wie alle diese vielen großen Ereignisse einstens als Wunder angeschaut und verehrt worden waren, indes die Gegenwart dasselbe in Blau tagtäglich erlebe und dies alles für sehr natürlich ansehe. So schließt sein Lied mit den Worten:

»So was nennt man kein Wunder mehr heutzutag,
Man findt 's ganz natürlich und kein Hahn kräht darnach.«

Wie sehr sogar die Propheten Gottes in Nestroys Darstellung sich in ihren Äußerungen von materiellen Belangen bestimmen lassen, ersehen wir aus der Gestalt des Daniel, der gegen jeden, der ihm geschäftlich unliebsam ist, seinen Verdammungsstrahl schleudert mit seinem stereotypen »Steiniget ihn, steiniget

ihn!« So bricht der Prophet gegen den Juden Heman los, als dieser ihm vorhält, er sei ihm noch den Anzug vom vorigen Jahre schuldig. Jojakim versucht, dem Volke Daniels Gottbegeisterung plausibel zu machen, jedoch mit geringem Erfolge, da des Propheten materielle Interessen zu offensichtlich an den Tag kommen. Daher meint schließlich Hosea, ein Mann, nachdem bereits Assad den heiligen Mann aus seinem Hause verbannt wissen wollte: »... da sperr ich ihn in ein Zimmer, wo gar kein Möbel is als ein großer Nagel an der Wand. Da geb ich ihm dann einen Strick zum Spielen, vielleicht, daß ihn die Einsamkeit auf einen zweckmäßigen Gedanken bringt.« Und den Gedanken der Zweckmäßigkeit scheint Nestroy als den eigentlichen Inhalt seiner Lebensphilosophie angesehen zu haben, die ihm verbot, in seine Weltanschauung einen jenseitigen Faktor einzubeziehen.

Mit radikaler Konsequenz geht Nestroy vor allem in diesem Stücke darauf aus, alles ad absurdum zu führen, was sich als übermenschlich, ja selbst überirdisch ausgibt, sei es der Stolz des Königs Nebukadnezar, der ihn zur Forderung verleitet, von nun an dürfe nur mehr ihm geopfert werden, sei es Daniel oder Jojakim, die beide von der Auserwähltheit ihres Volkes überzeugt sind, überhaupt alles, was sich für Außerordentlich hält, und die Nichtigkeit dieses Strebens und Denkens aufzuzeigen. Es ist erstaunlich für Nestroys hohe komische Kunst, daß sie trotzdem keineswegs anstößig wirkt, obwohl uns das Erhabene und das Religiöse eine unumstößliche Realität bedeutet. Der Zauber, der vom Werke ausgeht, nimmt uns gefangen und läßt uns einige Zeit lang den hintergründigen Ernst des eigentlichen Motivs vergessen. Wir lachen aus vollem Herzen und selbst der kritische Geist hat seine Freude, da er sieht, wie irdische und überirdische Wirklichkeiten sich ins Spiel der heiteren Muse fügen und sich hier lustvoll für einige Augenblicke ihrer Schwere und Gewichtigkeit entkleiden. — Wir glauben nicht anders dem Werke gerecht werden zu können, als daß wir uns von Nestroys kühner und geistsprühender Phantasie hinreißen und mittragen lassen. Indignation ist hier nicht am Platze. Wir dürften hier, würden wir angegriffen, als unseren und Nestroys Verteidiger den mutigen und witzigen Apologeten Chesterton zitieren. Der Verteidiger von so vielen irrigerweise als verächtlich betrachteten Dingen würde auch für Nestroys Parodie ein triftiges Wort einlegen, ein Wort, das einem moralisierenden Gewissen Unrecht geben würde.

Es ist unmöglich, durch einfache Beschreibung die Fülle von komischen Momenten nur annähernd sichtbar werden zu lassen, die in der letzten Szene des Stückes zwischen Judith und Holofernes enthalten sind. Holofernes hat soeben einige Kämmerlinge wegen der erwarteten Frau durchbohrt und deren Leichen fortschaffen lassen — was allerdings bei sensiblen Naturen Ekel erregen könnte —, als Judith (Joab) eintritt und in Knittelversen sprechend sich dem Tyrannen und Lüstling vorstellt. Einen Begriff von Nestroys großer Kunst des Wortspiels und seiner Fähigkeit, komische Effekte zu erzielen, erhalten wir schon an folgenden Versen:

Judith:
»Aufzuwarten gehorsamst,
Judith bin ich bevornamst.

Ich bin eine jung' Alttestamentarische,
Wohl manchmal a Gretl, a narrische,
Aber Witwe aus ein'm sehr guten Haus,
Und kenn mich vor Unschuld gar nicht aus.«
Holofernes:
»Unschuldige Witwen hab'n sie viele in Bethulien?
Dahin hat es die assyrische Industrie noch nie gebracht.«

Wie gerne spielt hier Nestroy wieder mit Paradoxa, die in prägnante, kurze Form gebracht, ihre Wirkung nie verfehlen. Judith spricht, um etwas wie Ehrfurcht vor dem Herrscher vorzutäuschen, in Versen, deren Reime aber öfters so komisch klingen und solch lächerliche Wirkungen hervorbringen, daß auch diese poetische Erhöhung der Sprache eine vollendete Parodie wird. Mit naiver Unschuld erzählt sie nun dem gespannten Holofernes, wie sie ihre Hochzeitsnacht verbracht hatte. Dabei schildert sie alle Vorbereitungen hiefür, und das Ende war eine vollkommen enttäuschte Erwartung. Nach der Schilderung ihrer merkwürdigen Ehe mit Manasses lädt Holofernes die junge Witwe zum Essen ein und daraufhin verlangt er von Judith ein »Busserl«, das sie verweigert, sodaß der Mann sich vor Zorn schlafen legt und ihr befiehlt, mit seinem Schwert — welche Verharmlosung des wahren Tatbestandes zur Posse hin — bei ihm Wache zu halten. Und damit auch noch der letzte Rest von Glaubwürdigkeit des Dramas verschwindet und alles gewissermaßen zum reinen Spiel der Phantasie erhoben wird, läßt Nestroy Judith nicht den wahren Kopf des schlafenden Holofernes abschlagen, sondern gibt ihr einen fingierten Schädel in die Hand, den sie den erschreckten Assyriern vorhält, worauf diese von Furcht gepackt reißaus nehmen. Holofernes erwacht unterdessen ob dem Kriegsgeheul der herannahenden Hebräer. Als er sieht, daß er von Feinden umgeben wird, ruft er nach seiner Armee, die ihn aber, ebenfalls getäuscht, im Stiche läßt. Hilflos gibt sich der mächtigste Mann der Erde geschlagen, der Mann, der sich brüstete, mit seinem Heer den Nebukadnezar zum Gotte gemacht zu haben, und der sich im Übermaß von Eitelkeit fragte, ob das Feuer des brennenden Bethulien ihm für einen Kartoffelschmarren Gluten genug hergebe. Wie sich ihm zudem der Betrug um Judith enthüllt, ist er im Innersten vernichtet, und über den geschlagenen Feldherrn läßt der Hohe- (auch Hohle-) Priester Jojakim sein stereotypes Gejammer »Weh, Weh, dreimal Weh! los. Zu guter Letzt trifft den Vater die Unsinnparole des Propheten Daniel: »Steiniget ihn, steiniget ihn!« während sein Sohn im Triumph davongetragen wird.

Auch ohne das Drama Hebbels bleibt die Parodie Nestroys ein Meisterstück. Das Hauptmotiv der Tragödie, die Geschlechtsliebe erfährt hier nur eine nebensächliche, ins possenhaft-burleske gezogene Behandlung. Was den Wert des Stückes ausmacht, ist das ganz in dem Gedankenkreis des Autors liegende Motiv der Selbstüberheblichkeit, deren schonungslose Vernichtung den Grundzug der Parodie ausmacht. Aus dieser rein ins Spiel einer überlegenen Kunst erhobenen moralischen Absicht lebt das ganze Stück. Diese Aufgabe ist vollends gelungen: am Ende wissen wir mit dem Verfechter des weisen Mittelmaßes, daß das Große klein und das Kleine groß werden kann.

IX. Lebenswahrheit und Kunst

Nestroy ist einer der größten Satiriker deutscher Zunge. Damit ist aber Nestroys Persönlichkeit nicht voll und ganz umrissen. Er ist eben nicht nur Denker, nicht nur Raisonneur und Zeitkritiker, sondern er ist im gleichen Maße auch Künstler, der begnadet ist, alle seine Gedanken, seine Intuitionen und Empfindungen ins Reich der komischen Muse zu erheben und ihnen einen Zauber zu verleihen, der ungeachtet mancher Bitterkeiten uns erfreut und ergötzt. Wir sehen Nestroy jedesmal dann auf der Höhe seiner Kunst, wenn er logischen Scharfsinn und denkerische Durchdringung der Probleme mit ihrer humoristischen Überhöhung und komischen Gestaltung vereint. Nicht immer tritt uns diese Harmonie aus seinen Werken entgegen. Es kommt vor, daß er sich von seiner Leidenschaft zur Satire verleiten läßt und mit beißendem Hohne die Laster seiner Zeit auf der Bühne bloßstellt. Das Publikum, das sich im allgemeinen für seine neue Kunst begeistern ließ, wandte sich dann manchmal lärmend von ihm ab und gab ihm zu fühlen, daß wirkliches Leben und Bühne zwei verschiedene Dinge sind. So verwahrten sich die empfindlichen Wiener gegen allzu handgreifliche Anspielungen in seiner Posse: »Eine Wohnung ist zu vermieten ...« Der gute Theaterbesucher will eine erhöhte Wahrheit im Schein der Kulisse. Auf der Bühne dargestellt, darf er aber verlangen, daß sie ganz in die Kunst eingegangen ist, daß sie umkleidet werde mit dem Schleier der Schönheit. »Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst«, heißt die klassische Einstellung zur Muse, sei sie nun komischer oder tragischer Natur. Wenn ein Stück uns trotz des Ernstes des dargestellten Motives erfreut und innerlich löst und wir beglückt das Theater verlassen, dann ist dies ein Kennzeichen seiner Güte.

X. Nestroys Gedankenwelt

Wenn uns auch das Formale von Nestroys Komik mehr interessieren muß als das Inhaltliche, daß wir nur da entscheiden können über Wert oder Unwert seiner Kunst, so können wir dennoch nicht umhin, den weiten, gedanklichen Rahmen seiner Werke ins Auge zu fassen und abzugrenzen. Die Erörterungen über die besondere Struktur seines Witzes werden uns noch besser zu erkennen geben, welche Bedeutung der Denker, der Philosoph Nestroy für seine Kunst besitzt. Wir sind bei der Analyse mancher seiner Stücke auf einige Grundgedanken gestoßen. Setzen wir unsere Betrachtung fort und versuchen wir das Bild seiner geistigen Persönlichkeit abzurunden.

Nestroy gehört zu jenem intellektuellen Menschentypus, dessen Grundeigenschaft das sogenannte perspektivische Denken ist. Solche Menschen sind nie einschichtig, sondern ihr voll entwickeltes Bewußtsein führt sie von der sinnlich greifbaren Oberfläche ins Innere des geistigen Seins, bis sie, kraft ihres bohrenden Tiefsinns bei der hintergründigen Betrachtung und Erhellung der Welt angelangt sind. Nestroy, der als Mensch, als Theatermann, als Familienvater und als unterhaltendes Mitglied des Cafézirkels mit beiden Beinen auf dem Boden der Wirklichkeit stand, erlebte mit seiner Umwelt und seiner Zeit alle äußerlichen Freuden und Leiden und teilte ihr Leben und Streben. Diese äußerlichen, den einfachen Gesellschafter und Menschen nur peripher berührenden Erlebnisse wurden ihm aber immer zu inneren Erfahrungen, die er sich als gelehriger Schüler des Lebens zu eigen machte und nutzbar zu verwenden verstand, wenn er die Dialoge, die Monologe, die Couplets und die Szenen zu seinen Lustspielen entwarf. Die gedankliche Verarbeitung seiner Erlebnisse und der Erfahrungen in seiner näheren oder entfernteren Umwelt ist ein bedeutender Grundzug von Nestroys Schaffen. Als vorder- und hintergründig empfand er Zeit und Leben. Das Dasein und mit ihm vor allem die menschliche Existenz erkannte er in allen Lebenslagen als vielschichtig. Sein illusionsloser Intellekt wußte daher auch, daß der Mensch gerne maskiert auftrat, daß manche äußere Erscheinung uns über das eigentliche Wesen des Menschen hinwegtäusche und es eine Pflicht des Gewissens sei, durch viele Bühnenbilder durchzustoßen, über viele falsche Draperien hinwegzuschreiten, manchen gleißenden, äußeren Glanz zu parieren und sich mancher täuschenden Spiegelungen zu erwehren, bis wir endlich vordringen zum hintergründigen, wahren und unableitbaren Sein des Menschen.

Von hier verstehen wir nun auch besser, warum Nestroy eine so große Fülle von Szenen vor unserem verwirrten Auge abfolgen läßt. Sie alle sollen

uns auf verwickelten Umwegen und auf verschlungenen Pfaden, die Ausdruck der Vielschichtigkeit der menschlichen Seele sind, hinführen zur Erkenntnis des von allem Schein entblößten Menschen. Nestroy erfüllte dabei eine erzieherische Aufgabe, nämlich uns zu lehren, wie wir Schein von Sein, Wahrheit von Trug, Maske von Wirklichkeit unterscheiden können. Weit entfernt, uns diese hohe Kunst durch doktrinäre Vorträge und durch abstrakte philosophische Traktate beizubringen, bewies er uns durch seine beschwingten Possen, Parodien, Zauberspiele, politischen Komödien und Volksstücke, daß Weisheit uns das praktische Leben selbst gebe und daß der Alltag uns nicht nur in tragisch-ernster Weise, sondern öfters auch auf heitere und vergnügte Art zu diesem Ziele zu führen vermag. — Wie schon erwähnt, scheute Nestroy sich nicht, den Stoff zu seinen Stücken aus Vorlagen zu entnehmen. Diese Vorbilder sind meistens deutschen und französischen Ursprungs. Im Falle von Holtei, Hebbel und Wagner schuf er Parodien und bestätigte sich hiemit nicht nur als Kritiker seiner Zeit, sondern auch von Literaturerzeugnissen, die zu seinen Tagen nicht ohne Erfolg über die Bretter Deutschlands und Österreichs gingen. An Holteis »Trauerspiel in Berlin« und an der Wagner-Oper »Lohengrin« änderte er sozusagen nichts, was den Ablauf der Handlung betrifft. Bei dem Drama des Schlesiers hob er dessen Grundgedanken, das später in Sudermanns »Ehre« wieder aufgenommene Motiv ins Licht seiner parodistischen Betrachtung und ließ den für eine Posse nicht sehr vorteilhaften Kindsraub unangetastet. Mit feiner Ironie sagt Nestroys Holzhacker Lorenz über die bürgerliche Ehre: »... Mein ganzes Leben war Ehre, durchaus Ehre. Mein Vater hat die Ehre gehabt, herrschaftlicher Portier zu sein; ich habe die Ehre gehabt, als herrschaftlicher Portierssohn erzogen zu werden; durch Fleiß, Talent und Patronanz habe ich mich zur Ehrenstelle eines herrschaftlichen Hausknechtgehilfen emporgeschwungen, da hat eine Ehrensache meine ganze Karriere zerstört... und ich habe (dadurch) die Ehre gehabt, durch herrschaftlichen Befehl, mit Schand und Spott davongejagt zu werden. So war mein ganzes Leben Ehre und soll es auch bleiben...«

Wenn wir Nestroys Menschen über die verschiedensten, seiner Zeit wichtig scheinenden Dinge sprechen hören, fällt es uns jeweils schwer, festzustellen, wo ihr Ernst aufhört und ihr Scherz beginnt. Tragödie und Parodie gehen unvermittelt ineinander über. Ob Nestroy über Liebe, über Ehe, über Geld, über einen Beruf, über einen Tugendbegriff oder über Glück spricht, immer ist sein Ausgangspunkt dabei die allgemeine Meinung, die Anschauung seiner Gesellschaft, um dann aber sofort und ohne Umschweife an dem Schicksal seiner Helden die Kehrseite der Medaille aufzuzeigen. Diese beweist dann meistens das reine Gegenteil dessen, was als allgemeingültig anerkannt wird. Sehr oft auch wählt unser Dichter einen sinnlich anschaubaren Gegenstand zum Ausgangspunkt seiner philosophischen Betrachtung. Er läßt dabei gerne einen Handwerker sprechen, sei es ein Sesselträger oder ein Schneider oder ein Vertreter aus der Schlosserzunft. Im »Unbedeutenden« tritt als sein Sprachrohr der Zimmermann Peter Span auf, dem sein Beruf viele Freiheiten gewährt, die andere Zünfte nicht besitzen. Unter anderen befindet sich auch die Möglichkeit, auf die vielen nach

Glück jagenden Menschen herunter zu schauen, wenn er an der Erstellung eines Dachstuhles ist. So singt er in seinem Ritornell:

»An der Aussicht auf d' Leut' herab tu' ich mich lab'n,
Seh' ich, was s' oft all's treib'n, ohne a Aussicht zu hab'n.
Da rennt einer mit so ein' Bünkel voll Kleider,
Und hat gar keine Aussicht, a Geld z'krieg'n, der Schneider,
Der schmacht't auf ein Mädel drob'n beim Blumentopf
Und hat gar keine Aussicht, kriegt 's Wasser au'm Kopf ...«

und er fährt dann in der zweiten Strophe fort:

»Doch wenn so vom Dach sich mein Kopf herabbeugt,
Meine Aussicht auch Leute mit Aussicht mir zeigt;
Sein's aber Aussichten, wo der Mensch z'frieden sein kann,
D' meisten Leut' haben nur eine, und is nix dran.«

Schließlich konstatiert er jeweils am Schlusse der Strophe nicht nur den materiellen Ertrag seines Berufes, sondern auch den geistigen Gewinn seiner Arbeit:

»So Ideen bilden unter mein' Dachstuhl sich aus,
So oft ich ein' Dachstuhl wo setz' auf a Haus.«

Jedoch die Aussicht allein genügt ihm nicht, um eine Einsicht in das menschliche Leben und Streben zu erhalten, denn Peter Span arbeitet mit Werkzeugen, die ihm neben ihrer Nützlichkeit für seinen Beruf wiederum Fingerzeige sind für tiefere Erfahrungen im Alltag seiner Mitmenschen. »Die Hacken is unser simples väterliches Erbteil, wir haben aber auch Zollstab, Zirkel, Winkelmaß als Vermächtnis von unserer tiefsinnigen Mama, und das sind Gegenstände, die man nicht leicht, ohne zu denken, in die Hand nehmen kann. Der Zollstab gibt uns die wahrste Ansicht von Länge und Breite, von Größe überhaupt, und wann man die einmal hat, da fallen einem dann allerhand Mißverhältnisse auf...« — »Ein noch weiteres Gedankenfeld liegt im Zirkel. Zirkel ist die vollkommenste Rundung, drum fallt es auch in die Zirkel am meisten auf, wenn sich einer eckig benimmt...«

Wir sehen also an diesem einen Beispiel, dem wir noch viele anfügen könnten und dem wir auch schon einige vorangehen ließen, wie sehr Nestroy ein Mann der Gegenwart ist und wie ihm die einfachsten und konkretesten Verhältnisse Anlaß bieten können zu tieferer Beleuchtung der menschlichen Existenz. Wo immer er sich äußert, beginnt er bei einer, allen Menschen wohlbekannten Tatsache des praktischen Alltagslebens und schreitet dann schnell vom Rampenlicht der öffentlichen Bühne fort in das dämmerige Dunkel unbekannter oder gerne verschwiegener Wahrheiten. Seine Leidenschaft, die Hintergründe des menschlichen Daseins mit dem Scheinwerferlicht seines unbestechlichen Intellektes und der Leuchtkraft seiner Wortzauberkunst uns allen sichtbar werden zu lassen, ist bei Nestroy unbezwinglich. Diese Eigenschaft unterscheidet ihn von allen seinen Vorgängern und hebt ihn über seine Zeitgenossen hinaus. Nestroy vollbrachte hier eine Leistung, die einzig dasteht und unwiederholbar ist. Wir haben bereits erwähnt, daß Nestroy schon mit dem ersten Auftreten eine eigene Note zu geben verstand und wie er diese mit fortschreitendem Alter verstärkte und vollendete. »Vernunft ist das Licht unseres Lebens«, läßt er einen

seiner Menschen sprechen. Vernunft ist ihm auch das sokratische Daimonion, das ihm den Auftrag erteilt, alles Lügenhafte und die Klarheit und Sauberkeit menschlicher Beziehungen Trübende zu zerstören, so wie die lichte Sonne die Nebel vertreibt, die durch die Täler hinschleichen.

Nestroy lebte in einer kulturgesättigten Atmosphäre, in einer Zeitepoche, wo viel Altes und Überlebtes noch weiter fortgeschleppt wurde, wo viele Begriffe, die einstmals sinnerfüllt waren und eine notwendige Funktion im Ganzen des menschlichen Gemeinschaftslebens ausübten, mit dem Wandel der Zeit und der Veränderung ihrer Menschen unwirklich, unbrauchbar wurden und daher der Erstarrung anheim fielen. Da war es vor allem Aufgabe seines Witzes, durch überraschende Kombination dieser konventionellen Termini ihre Nichtigkeit bloßzustellen. — Er machte jedoch nicht bei Worten halt, sondern griff, wenn er es für nötig erachtete, sogar menschliche Grundhaltungen, die er für unecht und lügnerisch durchschaute, an. Wir dürfen dabei nicht vergessen, daß Nestroy niemals im Namen einer Weltanschauung wirkte, denn zu einem seiner wesentlichen Charakterzüge gehört sein unbedenklicher Freiheitsdrang, der ihn zu keiner ausschließlichen Methode verpflichtete. Das Leben mit seinen reichen Äußerungen war ihm zu vielfältig und zu reich, als daß er es auf einen einzigen Nenner hätte bringen können. Ja gerade dort erwachte seine Skepsis, wo eine einzige Idee den Menschen restlos und mit dem Anspruch des Absoluten ergriff. Überhaupt lag es im Wesen Nestroys, alles Überhebliche in die Schranken zu weisen. Ihm ging die Idee nicht über die Vielfalt des wirklichen Lebens, und der Dichter war auch der Politik feind, die kraft eines ausgeklügelten Systems — wie es dasjenige des allgewaltigen Metternich war — zwar wohl die Welt zu regieren vermochte, jedoch weniger gut und gerecht a u f der Welt zu regieren imstande war. — Seine Parole blieb: Bescheide dich mit wenigen Gütern, erhebe dich nicht stolz über das gute Mittelmaß! Aus diesem Grunde stand seine Sympathie auf seiten des Bürgerstandes, der sich abhob sowohl von den Proletariern nach unten wie auch von der saturierten Aristokratie der obern und obersten Klassen.

Wie es ihm als Künstler Spaß machte, das sich erhaben und großartig Gebende in der hohen Literatur lächerlich zu machen — die beiden Opfer Hebbel und Wagner sind schon bekannt —, so machte er sich auch als religiöser Mensch kein Hehl aus seiner leichten Skepsis gegenüber der Glaubenswelt der eigenen Kirche. Nestroy, der dem sinnenfälligen Leben verpflichtet war, der zudem einen überaus scharfsinnigen, zum Zweifel neigenden Intellekt besaß, der ihm maßgebend war, konnte sich nur mit Mühe zu einem Glauben durchringen, nach dessen Satzungen zu leben sein schwach entwickelter Wille nicht imstande war. Immerhin zeigt sich bei ihm Pietät gegenüber dem Glauben seiner Väter — er wurde katholisch getauft, getraut und begraben — an der Tatsache, daß er sich niemals Angriffe gegen das Dogma gestattete und seine Satire sich auf einige Vertreter der kirchlichen Institution — besonders die Jesuiten — beschränkte. Sein begründeter Zweifel an einer absoluten Erkenntnis verwehrte ihm auch den Glauben an eine allwaltende Gerechtigkeit. Die Erfahrung bewies ihm das Gegenteil, da meistens der Dumme und Einfältige über den Gescheiten und Arbeitsamen siegte. In »Karikaturen — Charivari mit Heiratszweck« heißt es:

»Wenn die Dummheit in der Regel mehr Glück als die Weisheit hat, so ist es eigentlich schon eine halbete Dummheit, wenn man nach Weisheit trachtet.«

Sein Pessimismus brachte ihn in die Nähe des Philosophen Schopenhauer. Beide Charaktere waren Typen starken sinnlichen Begehrens, die sich aber immer wieder enttäuscht vom Schleier der Maya abwandten, ohne sich zu einem endgültigen Verzicht aufraffen zu können. Dieser Vergleich zwischen dem Philosophen und dem Komiker trifft nicht in jeder Hinsicht die Wahrheit. Unbezweifelbar steht aber fest, daß beide Denker von einer starken sinnlichen Triebhaftigkeit bedrängt und von ihr in ihrem Schaffen beeinflußt worden sind. Was Nestroy im »Haus der Temperamente« sagt, könnte ein Aphorismus des Philosophen sein: »Hat dein Schmerz heute einen besonderen Grund? Ist nicht der Schmerz der tiefste, welcher grundlos ist?« Und mit folgendem Satze aus der Posse »Unverhofft« wäre der Philosoph des Weltleides einverstanden gewesen: »... denn nur der geistlose Mensch kann den Harm übersehen, der überall durch die fadenscheinige Gemütlichkeit hindurchbricht«. In der Tat war Nestroy für einen seichten Optimismus nie zu haben, für jene harmlose Heiterkeit, die über die Abgründe des Daseins leichten Fußes hinwegtänzelt, alles Fehlerhafte oberflächlich zu entschuldigen gewillt ist und im Stile seiner Vorgänger von der Bühne herab dem gefallsüchtigen Publikum vorplaudert, wie herrlich es in Wien zu leben sei und wie nichts über ihre Kaiserstadt ginge. Nestroy scheut sich im Gegenteil nicht, bittere Einsichten vorzutragen. In »Nur Ruhe« meint er: »Na, der Herr von Splittlinger is im Grund ein guter Mensch!« — »Das will nicht viel sagen, es gibt sehr wenig böse Menschen, und doch geschieht soviel Unheil in der Welt; der größte Teil dieses Unheils kommt auf die Rechnung der vielen, vielen guten Menschen, die weiter nichts als gute Menschen sind.« Noch härter vernehmen wir sein Urteil über den Menschen und über sich selbst in der Posse »Die beiden Nachtwandler«: »Ich glaube von jedem Menschen das Schlechteste, selbst von mir, und ich habe mich noch selten getäuscht.« An verschiedenen anderen Aussprüchen, die da und dort in seinem Gesamtwerk verteilt zu finden sind, können wir immer den einen Gedanken feststellen, daß die Ideale des Menschen, seien sie diejenigen der Liebe, der Ehe oder welches Gebiet menschlichen Denkens und Fühlens sie auch betreffen, nicht weit reichen und sich bei richtiger Beleuchtung ziemlich irdisch ausnehmen. So schwärmt Schnoferl in »Das Mädel aus der Vorstadt« von einem Mädel, das an Leib und Seele unübertrefflich schön sei, — und auf die Frage, ob er sie denn kenne, antwortet er: »Nein, aber die Ideal schaun ja alle so aus. Notabene, durch's Liebhaberperspektiv betrachtet! Dem unbewaffneten Auge erscheinen diese Meisterstücke als gewöhnliche Dutzendfabrikwar' in gefälliger Form.«

Nestroy fürchtet sich auch nicht, das Fazit eines Menschenlebens zu ziehen. Was da herauskommt, hören wir in »Mädel aus der Vorstadt«: »Die pragmatische Geschichte meines Herzens zerfallt in drei miserable Kapitel: zwecklose Träumereien, abbrennte Versuche und wertlose Triumphe.« Ebenso hält er nicht viel von Schwärmereien, welcher Art sie auch seien; dafür zeugt die Posse »Mein Freund«, wo es heißt: »Ich zweifle, ob die Verbindung mit mir so eine besondere Seligkeit gewesen wäre. Was Ihnen so gefallen hat an mir, das Schwärmerische, war nicht der echte Sternenauf und -überschwung der Liebe;

meine Schwärmerei war immer eine mühsam herausg'mauste Resignation, eine Melancholie mit Flinserln, eine düstre Novemberallegorie mit einem falschen Maibuschen in der Hand.« Auch über die Frage nach einem Schicksal urteilt Nestroy ziemlich spöttisch, indem er findet, daß dies Schicksal des öfteren nichts anderes als ein platter Zufall sei. Er zweifelt auch sehr, ob die Guten belohnt und die Bösen bestraft werden, und findet, daß die Vorsehung mit den Reichen und Glücklichen genug zu tun hat und für die Armen ihr deswegen wenig Zeit übrig bleibe. Überhaupt rät er jedem Menschen, keine »zeitverschlingenden« Raisonnements über das Glück anzustellen, vielmehr möge sich der Mensch zur hohen Tugend der stillen Resignation durchringen — »der edelsten der Nationen« — und sich mit dem Erreichten zufrieden geben. Niemals möge er sich an den Tisch der Götter setzen, denn der Sturz würde unweigerlich geschehen. »Was kann der Mensch, dessen Leben nix anders als ein an seinem Geburtstag gefälltes, auf unbestimmte Zeit sistiertes Todesurteil is, G'scheiteres tun, als er laßt sich in resignierter Delinquentenmanier noch nach Möglichkeit gut g'schehn mit einer Gustospeis?« Obwohl zwar Nestroy gegen einen konsequent gelebten Glauben ist und er findet, daß von zehn Zweifeln neun davon mit Recht bestehen und daß »die Philosophie schon seit dreitausend Jahren davon lebt, daß ein Philosoph das behauptet, was der andere verwirft«, meint er den Aberglauben gegen einen radikalen Unglauben verteidigen zu müssen. In »Kampl« heißt es: »Aberglauben is immer noch was besseres als Unglauben, und ich glaub einmal an den Aberglauben, und ich halt' große Stück auf 'n Aberglauben...« Im darauffolgenden Liede wiederholt er den Refrain:

»Ich laß mir mein Aberglaub'n durch ka Aufklärung raub'n,
's is jetzt schön überhaupt, wenn m'r an etwas noch glaubt.«

Wenn auch Nestroy Skeptiker ist, macht er dennoch seine Anschauung zu keiner Doktrin, sondern läßt erkennen, daß es berechtigt wäre, auch gegen den Zweifel Zweifel zu erheben. Sein beweglicher Geist machte eben bei keiner eroberten Erkenntnis halt, sondern zog weiter, wenn neue Erfahrungen ihm andere Aspekte eröffneten. Trotz des pessimistischen Grundcharakters seiner Weltanschauung zweifelte er nie an der Wirklichkeit des Seins. Das Glück, leben zu dürfen, empfand er immer wieder und er äußerte sich darüber in bejahendem Tone. Zudem wußte er selbst, wie schwer es war, die wirklichen Werte des Lebens zu erkennen und anzustreben. Von diesem Kampfe gegen törichte Wunschbilder und irrige Vorstellungen zeugen alle seine Komödien. Jeder seiner Menschen wird einmal von diesem lustvollen Wirbel erfaßt, von einer täuschenden Fata Morgana geblendet, und keinem Menschen fällt der wahre Wert des Lebens schon zu Beginn seines Strebens als reife Frucht in die Arme. Und wenn sie zu beglücken vermöchte, dann ist es wieder das törichte und unruhige Herz, das für diese Himmelsgabe unreif ist und durch die Wechselfälle des Schicksals erst langsam zur Erkenntnis des wirklichen Glückes kommen kann. »Der Mensch sei gut«, lautet seine humanistische Parole, erfülle seine bürgerliche Pflicht, wage sich nicht allzuschnell auf das Glatteis der Politik und der breiten Öffentlichkeit und gehe die goldene, biedermeierische Mittelstraße. Ganz im Sinne der Weisheit eines Horaz, mit dem er gegen Ende seines Lebens seinen abgeklärten Welthumor teilt, findet er das stille Glück am heiteren, mäßig do-

sierten Lebensgenuß. »Na laßt ma ei'm jeden sein' Freud'«, sagt er irgendwo. Zwar liegt auch über seinem Leben des öfteren ein Schatten von Trübsinn, der gerne mit dem Gedanken an den Tod spielt, ein typischer Wesenszug des Wieners wie des Österreichers und gleichsam ein Vorspiel von Hofmannsthals »Terzinen der Vergänglichkeit«, doch ins Komische gehoben: »Es wird ein Wein sein und wir werden nicht mehr sein ... und Maderln wird's geben und mir werd'n nicht mehr leben.« (Ein Lied, das damals in Wien gesungen wurde und das auch Nestroys Mentalität nicht ferne lag.) Trotz allen Anfechtungen sentimentaler und gedanklicher Natur aber drängt sich Nestroy immer wieder das Gefühl des nicht in Abrede zu stellenden Glücks des Daseins auf. Dies beweist neben anderen Worten gleicher Art seine Überzeugung, »... daß auch das miserabelste Leben mehr wert ist als der brillanteste Tod«.

Wir haben bei der Betrachtung der denkerischen Persönlichkeit Nestroys hervorgehoben, daß er die Eigenschaft eines durchdringenden Tiefenblicks besitzt. Wir haben das »perspektivisches Denken« genannt. Vorder- und Hintergründe sind ihm gleichbedeutend für die Erfassung der Welt und der Beurteilung ihrer Wirklichkeit. Nestroy hat auch meistens zwei Extreme, zwei Endpunkte vor Augen, die in lebendiger Wechselwirkung stehen und die sich nicht selten kämpferisch gegenüberstehen. Er verwendet gern das Motiv des Verhältnisses von arm und reich — wir denken an »Über ebener Erde und erster Stock«, »Kampl«, »Der Schützling«, »Der Talisman« usf. —, sie sind gleichsam wiederum eine Vorwegnahme der in der Zeit des norddeutschen Naturalismus aktuell werdenden Problemstellung zwischen Vorder- und Hinterhaus. Arm, unbemittelt sind meistens die jungen Leute, jedoch besitzen sie das von den alten, vollgefressenen Geldmagnaten entbehrte Glück der Liebe. In vielen Fällen geht es Nestroy um einen gerechten Ausgleich der Gegensätze. Dem gemeinen, aber mächtigen Lüstling läßt er seine gerechte Strafe zukommen und dem biederen, ehrsamen Manne verhilft er am Ende zum wohlverdienten Siege. Nestroy wußte wohl, was Aufgabe der Kunst war. Deshalb gab er dem Gang der Handlung eine befriedigende Lösung: nur so konnte das Publikum erheitert und froh aus dem Spiele scheiden. Daß diese ausgleichende Gerechtigkeit nicht immer im Leben zutrifft, verschwieg er seinen Zuschauern jedoch nicht. Einige von uns zitierte Stellen aus seinen Possen sprechen dafür.

XI. Nestroys Komik

Die suggestive Komik, die er als Schauspieler vor seinem Publikum entfaltete, hat schon ein früheres Kapitel darzustellen versucht. Wir wissen, daß diese suggestive Komik meisterhaft war und nie langweilig wirkte, da sie in ihrer geistigen, kämpferisch gespannten Dynamik immer neue Überraschungseffekte bieten konnte. Dabei arbeitete seine Figur mit an der Erzielung einer komischen Gesamtwirkung. Das Verziehen eines Mundwinkels, das Heben einer Augenbraue, eine einzige Handbewegung, das Heben oder Senken eines Fingers, zwei Schritte über die Bühne schlenkernd statt gehend oder marschierend geübt, das Sprechen eines Satzes mit ungewöhnlichem Tone oder ein ungewöhnlicher Satz mit banaler Stimme ausgesprochen, ließ eine ganz bestimmte, blitzschnell erfaßte geistige Nuance hervortreten, die auf den Zuschauer und Zuhörer verblüffend wirkte.

XII. Seine Wortkomik

Alle diese, im Bühnenraum transitorisch wirksamen komischen Leistungen des Schauspielers Nestroy sind für uns heute tot und uns nur durch die Zeugnisse seiner Zeitgenossen bekannt. Der Schauspieler Nestroy wäre mit dem Tode des Menschen Nestroy in Vergessenheit geraten, wenn nicht der Dichter Nestroy die vielen Jahrzehnte, die ihn von uns trennen, überdauert hätte. Der Dichter Nestroy ist für uns gegenwärtig durch seine Werke. Der Dichter besaß eine eigene Komik, eine Komik, die weiter lebt, weil sie in das bleibende Wort eingegangen ist und darin weiter wirkt. Diese Komik löst sich aus in jenem eminent schlagkräftigen Ausdrucksmittel des menschlichen Geistes, das wir mit »Witz« bezeichnen. Nestroy war in hohem Maße für den Wortwitz begabt. Dieses Talent, das er im Laufe seiner reifenden Jahre meisterlich ausgebildet hat, verschafft ihm eine Ausnahmestellung in der deutschen Literatur. Durch Jean Paul und Bergson haben wir einige Klarheit über das Wesen des Witzes erhalten. Bergson sagt uns, daß für die Wortkomik die gleichen Gesetze gelten wie für die Situationskomik und daß beide zusammen in einer Persönlichkeit vereinigt — in der komischen Person — die höchste Komik ergibt: die Charakterkomik.

Da der Witz es immer mit Wissen zu tun hat und deshalb jedem Menschen mit hellem Verstand zukommen kann, ist es begreiflich, daß sich die satirisch gerichtete Vernünftigkeit Nestroys zu diesem Ausdrucksmittel drängen mußte. Rommel versucht eine psychoanalistische Erklärung von Nestroys Witzkunst. Er sagt, die depressive Grundveranlagung des Künstlers zwang ihn immer wieder zu einem geistigen Aufschwung, den er vermöge seines scharfsinnigen Intellektes vollzog. Der Intellekt aber hebt sich nur kraft einer klar erfaßten Erkenntnis zur Freiheit. Bei Nestroy ist nun charakteristisch, daß dieser schöpferische Akt sich in Form eines Witzes vollzog. Mit Freud auch glaubt Rommel annehmen zu müssen, daß diese Lust am Witze als eine Art von Kompensation zu seinem überaus schwachen Willensleben zu verstehen ist. Warum aber Nestroy gerade zum Witze greift, ist damit nicht geklärt. Angestaute Gefühle und Gedanken müssen einen Ausweg finden, antwortet uns der Psychoanalytiker, und dieser Vorgang werde sich blitzschnell vollziehen, also in Form eines überraschenden Witzes, der wie ein Geschoß aus dem Rohre schieße oder wie ein Blitz aus einer gewitterschwülen Wolke fahre. Geben wir uns einigermaßen zufrieden mit dieser Argumentation — auch Bergson und Jean Paul bringen uns hierin nicht viel weiter. *Tatsache ist, daß Witz eine Leistung des Verstandes und der Phantasie ist.*

Nestroys Phantasie war nicht diejenige eines Raimund, der in mythisch geschauten Bildern dachte. Raimund war konstruktiv veranlagt und in seinem Schaffen von einem tiefen Gemütsleben bestimmt. Nestroys Charakter hingegen ist analytisch, wobei sein Gefühl niemals die Oberhand behielt, sondern immer untergeordnet dem klaren Verstande war. Seine Phantasie war durch den Primat des Logos weniger frei als diejenige des bewegt schweifenden Zeitgenossen, und daher beschränkte er sich auf die Aufdeckung sachlicher Bezüge und solcher im Reiche der Sprache. Dort allerdings entwickelte seine Phantasie eine außerordentliche Fertigkeit. Kombinatorisch verstand sie, Gedankenassoziationen zu schaffen, sodaß öfters, wie bei einem Scheinwerfer in der Nacht, Licht (ein grelles Licht!) fiel auf Dinge und Worte, das ihnen eine ganz neue Bedeutung verlieh oder ihre Nichtigkeit enthüllte, die der flüchtige Blick nicht bemerkte. Seine Witze glichen dabei oft jähen Erleuchtungen, die immer wieder neue, unbekannte Aspekte ergaben und die alle auf den Mittelpunkt des Seins hinwiesen.

Diese so ganz unmethodische, nur auf das intuitionsmäßige Erfassen abgestellte Verhaltensweise Nestroys, zusammen mit einer künstlerisch empfänglichen Seele, die zudem sehr dynamisch war, gab dem Dichter die besten Voraussetzungen zu einer witzgeladenen Darstellung der Wirklichkeit. Da aber jeder gute Witz auch sprachlich treffend sein muß, ist es verständlich, daß ein gedanklich konzipierter Witz in seinem Munde zu einem schlagenden Wortwitz werden konnte. Nestroy sagt einmal: »Der Verstand ist das Licht unseres Lebens«; wir würden ihn sicher nicht mißverstehen, wenn wir modifizierend sagen würden: »Der Witz ist die Erleuchtung unseres Lebens.« Wir wissen, wie eifrig von Nestroy der Witz gepflegt wurde. Jean Paul konstatierte das Fehlen eines solchen bei den Deutschen. Nestroy besaß ihn — er war eben Österreicher und Wiener!

Verschiedene Wertegrade seines Witzes

Es gibt bei Nestroy verschiedene Stufen des Witzes. Den einfachsten Witz, den sogenannten Kalauer, der oberflächlich ist und doch zum Lachen zwingt, haben wir schon an anderer Stelle genannt. Er ist ausschließlich bei Nestroys hinterlistigem Gegner, dem Redaktor des »Humorist«, Saphir, zu finden. Seine Wortspiele sind meistens reine Wortspielereien und ohne innere Beziehung. Im Gegensatz zu ihm kennen wir bei Nestroy, vor allem in den Reifejahren, Wortspiele, die in sich Spannung haben und daher bedeutungsvoll sind.

Saphir erhob sich nicht viel über die primitiven Spaßmacher der alten Zeit. Den Spaß können wir schwerlich zum eigentlichen Witze rechnen, obwohl er hin und wieder auch von Nestroy verwendet wird. Spaß ist komischer Galimathias, ein drolliges Unsinnreden. Ein Beispiel hiefür entnehmen wir dem »Konfusen Zauberer«, wo Schmafu auf die Glocke zeigt und sagt: »Der Schall dieser Glocke erinnert mich an das Feuer ihrer Augen.« Es ist naive Komik, spannungslos und ohne tiefere Tendenz. Unfreiwillige Komik äußert sich des öfteren im sogenannten »Versprechen«. Im täglichen Umgang kann dies sprachliche Phänomen sehr oft festgestellt werden. Es beruht darauf, daß ein Wort durch

zwangsmäßige Einwirkung eines ähnlich klingenden, aber andersbedeutenden Begriffes im Sprechen verunstaltet wird. Hastig nervösen Menschen etwa unterläuft dieser peinliche Fehler. Freud führt diese Erscheinung auf die psychische Kategorie der »Hemmung« zurück. Angestaute Gefühle drängen zu unrechtmäßiger Zeit hervor und verursachen eine Unordnung im Denkprozeß, der sich auch äußerlich, in der irrtümlichen Verwendung der Sprache kundgibt. Nestroy macht von diesem, unfreiwillig komischen Effekt erzielenden Moment Gebrauch, unterlegt ihm aber einen Sinn, der zur Reflexion Anlaß gibt. »Aha, also 17 und 15 Jahre!« wird Maxenpfutsch über das Alter seiner Töchter befragt. »Und welche is die älteste von den beiden Töchtern?« — »Die jüngere«, spreche ich, »die mit siebzehn«... »wobei jedes anwesende Frauenzimmer sich mit ihrem vorzüglichen Talente prostituieren muß.« — »Produzieren wollen Euer Gnaden sagen.« — »Das kommt auf eins heraus.« — Mit diesem in »Nagerls und Handschuh« sich vorfindenden Dialoge zeigt sich, daß es Nestroy mit dem einfachen »Versprechen« nicht bewenden ließ, sondern daß er es benutzte zur Entlarvung konventioneller und anderer Lügen. Wo bei den früheren Schriftstellern Spaß war, ist bei Nestroy Witz geworden, wo früher geistlose Wortspiele gebracht wurden, wird jetzt die Sprache in den Dienst einer bestimmten Satire genommen: wo einmal Scherz war, herrscht heute — trotz der Komik — Ernst. Nestroy fehlt das kämpferische Element nie. In der Tat können wir von Nestroy sagen, daß alle seine Witze voller Anspielungen und aus einer dialektischen Seelenlage hervorgegangen sind. Mit etwas Einfühlung wittern wir mit Hilfe der Witze Nestroys den imaginären Gegner, der den Dichter zu seinen geistigen Schwerthieben herausgefordert hatte.

Nestroys Menschen stehen meistens — ungewollt und unbewußt — im Widerspruch zu ihrem eigenen Hoffen, Wollen und Denken, ja zu ihrer wirklichen Existenz. Sie maskieren sich selbst, täuschen damit und werden wiederum getäuscht. Ihre Leidenschaften, ihre Begehren verleiten sie, die Dinge in einem Vexierspiegel zu sehen. Daher deuten sie alles, was ihnen entgegentritt, verfälschend im Sinne ihres subjektiven Wollens. Aus diesem verdrehten Denken und Handeln heraus entstand die Fülle von Situationskomik. Die Parallele dazu findet sie in der Wortkomik, im Witzwort des Dichters. Das Paradoxon ist eines seiner Merkmale. In »Nagerl und Handschuh« z. B. tritt ein gewisser Herr »Poverinus Maxenpfutsch, Besitzer von Schuldenfeld« auf. Wenn wir den hochtrabenden Namen etwas genauer ansehen, so fällt uns auf, daß der Mann sich »Besitzer« nennt, daß dieser »Besitz« sich aber nur auf »Schulden« bezieht. Der Widerspruch zwischen Schein und Sein ist enthüllt. Wenn wir den Namen klingen lassen, dann macht er uns den Eindruck hoher, adeliger Herkunft, wenn wir aber an den Schild klopfen, stellen wir enttäuscht fest, daß er von Blech ist und daß hinter der barocken Aufschrift und Fassade weniger als nichts, nämlich ein Negativum sich findet.

Wir haben schon erwähnt, daß Nestroys Menschen gerne eine Verhaltensweise an den Tag legen, die in offenbarem Widerspruch steht zu ihrer inneren Intention, weil sie glauben, auf mittelbarem Wege eher zum Ziele zu gelangen. Diese Methode läßt Nestroy seine Menschen in meisterhaft ausgeklügelter Weise verwenden. Wenn meistenteils die Gegenpartei zu ähnlichen Zickzackwegen sich

gezwungen sieht, dann wird die Situation gegen Ende des Stückes eine ungemein verwickelte und undurchsichtige. Der Knoten ist dann so verschlungen, daß eine Entwirrung als unmöglich erscheint. Um so überraschender wirkt es, wenn dieses ausweglose Durcheinander durch irgendeinen Vorfall, — sei es, daß eine Tante stirbt und das gesuchte Testament zum Vorschein kommt, sei es, daß der Zufall selbst, wie der »Deus ex machina« aus den Wolken, eine plötzliche Klärung bringt — wieder in normale Bahnen gelenkt wird. Diese situationsbedingte Verknotung der Umstände äußert sich in Nestroys Sprache. Ein einfaches Beispiel dafür: »Wie haben Sie s' (die Frau) denn fortgebracht?« — »Frauenzimmer beseelt der Geist des Widerspruchs. Ich hab ihr g'sagt, daß ich s' sitzen laß, gleich is sie gegangen!« (Liebesgeschichten und Heiratssachen.) Dieser — allerdings nur scheinbare — Widerspruch, der einen höheren Sinn birgt, beruht weitgehend auf der wechselnden Verwendung der Worte im eigentlichen oder metaphorischen Sinne. Nestroy zeigt sich dabei als großer Meister. Hiezu befähigte ihn sein ungemein beweglicher Geist, der es verstand, die Worte von allen Seiten zu betrachten, feststehende Ausdrücke auseinander zu nehmen und sie auf ihren Sinngehalt zu überprüfen. Mit den Begriffen spielte er so, wie ein Jongleur mit seinen Bällen ein wildes Spiel treibt. Seiten könnten mit Beispielen gefüllt werden, wie er von Tugenden, von Liebe, Ehe, von seelischen Inhalten mit Worten spricht, die aus der gegenständlichen Welt des Handwerks, des Kaufmannstandes, des Haushaltes usf. entnommen sind und durch die Widersprüchlichkeit von Begriff und äußerer Form einen vernichtenden komischen Effekt erzielt. Die gleiche Diskrepanz erzeugt Nestroy durch den umgekehrten Fortgang, nämlich, wenn er einfache, alltägliche Gegenstände in eine erhabene Sprache kleidet. Im ersten Fall stehen wir vor einer parodistischen Betrachtung, im letzteren Falle vor einer ironisierenden Wendung. In beiden Fällen erklärt Henri Bergson den komischen Effekt durch eine in den lebendigen Fluß des Lebens und der Sprache eingebrochene mechanische Starre.

Einige Beispiele zeigen deutlich, wie geschickt Nestroy das Ausdrucksmittel der Metapher in einem einzigen Satze zu verwenden weiß: »Das gehört zu dem famosen Pech, welches, mit den Steinen des Anstoßes vermengt, den Asphalt zum Lebenspfad eines Malheurmenschen bildet« (Der Schützling). — Der Holzhacker: »Die letzte Butten Weiches wird hinausgetragen aus dem Holzgewölb meines Gefühls, nur die harten Stöck meines Ingrimms liegen stoßweis herum, um den glühenden Ofen der Rachsucht zu heizen« (Die verhängnisvolle Faschingsnacht). — »Ist die Zuversicht, auf der mein blinder Glaube stolziert, nicht etwa eine dünne Eisrinde, wo mir beim nächsten Schritt Einsturz ins kalte Wasser der Beschämung droht?« (Der Unbedeutende.) — War haben es vermittelst der virtuosen Verwendung von Metaphern mit einem bildlichen Witze zu tun, dessen Erkenntniswert unbestreitbar ist. Ein einzigartiges Beispiel für die Prallheit von Nestroys Ausdruck erbringt uns der Buchdrucker Schlicht in dem Spiele »Mein Freund«: »Laß mir meine frohen Erwartungen. Die Hoffnung ist ja der Goldschnitt im Buche des Lebens, die Blätter sind übervoll vom schwarzen Drucke der Verhältnisse, und die Traumbilder, die man sich vorgaukelt, sind die einzigen Illustrationen drin.« Die Geballtheit der bildlichen Darstellung eines seelischen Zustandes erinnert uns auch an die noch in Nestroy weiterwir-

kende Barockwelt, deren absterbende, leer gewordene Sprach- und Kulturformen der Dichter so gerne parodierte.

Nestroy stand an einer für seine Vaterstadt Wien höchst bedeutsamen Zeitenwende: in seinem Leben vollzog sich der langsame aber unaufhaltsame geistige Wandel von der späten Barockzeit über die vermittelnden Phasen der Aufklärung und Romantik zur liberalistischen, säkularisierten Fortschrittsgläubigkeit hin. Welten verschoben sich hiebei, entgegengesetzte Anschauungen durchkreuzten und bekämpften sich, die Sprache entfärbte und wandelte sich gemäß dem seelischen Umbruch. Nestroy verhielt sich nicht nur kritisch gegenüber dem Ererbten und langsam Veraltenden, die Spitze seiner Satire richtete er nicht weniger gegen einen oberflächlichen Optimismus der neuen Zeit. Rommel schreibt dazu treffend: »Die ständische Ordnung mit ihren abgestuften Sittlichkeiten löste sich aus den Fugen. Man wollte nur noch den Menschen anerkennen; aber eine verwaschene Konvention, noch nicht eine neue Sittlichkeit wurde das Ideal einer auf äußerlichen Fortschritt gerichteten Zeit, eine Attrappe, hinter deren ungelüftetem Winkelwerk jede Gier leicht ihren Schlupfwinkel fand. Diese höchst fragwürdige Konvention und ihre fadenscheinige Phraseologie zu durchleuchten, wurde die Aufgabe der neuen Komik.« Nestroy entledigte sich ihrer durchaus. Er besaß eine... »Sprachwachsamkeit, die bildliche Wendungen gerne deutete oder zu Allegorien ausbaute, jeden Gleichklang mit Liebe behorchte, und im Aufsuchen von Ähnlichkeiten und Gegensätzen eine immer neue Freude fand« (Rommel ebenda). Mit spielender Leichtigkeit verstand es Nestroy, den Worten immer neue Seiten abzugewinnen und ihnen durch Aufzeigung bisher unbekannter Relationen eine andere Bedeutung zu verleihen. Auf seiner Suche nach neuen Ausdruckswerten wagte er alles, und oftmals erkühnte er sich zu weiten Abschweifungen, wanderte durch die weite Welt der Sprache, ruhte nicht, bis er Symbole, Merkzeichen und Wegweiser fand, die ihn zu neuen Schätzen führten und die er alsdann auch sofort erfolgreich zu verwenden verstand. Ihm war eine ganz besondere Entdeckerfreude eigen, deren Gabe auch immer reiche Früchte zeitigte. Seine Vergleiche sind zwar öfters kühn und von weit her geholt, doch überraschen sie immer durch ihre suggestiv wirkende Bildhaftigkeit. Nestroy vermag auf diese Weise kraft seiner Wortzauberkunst auch das Geistigste zu materialisieren, d. h. sinnlich greifbar darzustellen. Gerne hat er es auch auf Worte abgesehen, die eine mehrdeutige Verwendung zulassen, so z. B. das Wort »wild«, das unzivilisiert, zornig, häßlich und mehr heißen kann. Beliebt ist bei ihm auch die Wortwiederholung, wo die hintereinander sich folgende Verwendung des gleichen Wortes seine Bedeutung nuanciert und anspielungsweise erweitert. Ein Beispiel dafür ist folgendes: »Ja, es glaubt's kein Mensch, was der Mensch alles braucht, bis er halbwegs einem Menschen gleichsieht.« Wie Nestroy gerne allgemein gebrauchte Sentenzen ad absurdum führt, oder mindestens ihre Wahrheit in Frage stellt, zeigt die Fortsetzung des vorigen Witzes: »Kurios, der Mensch, heißt es, is das Meisterstück der Schöpfung, und man muß sich völlig arm zahln an Schneidern, daß man das Meisterstück nur gehörig verstecken kann« (Liebesgeschichten und Heiratssachen).

Sigmund Freud, der Psychoanalytiker des Witzes, hat festgestellt, daß es unter den Gedankenwitzen auch solche mit »logischer Scheinfassade« gebe. Sie finden sich auch bei Nestroy, wofür ein Beispiel: »Eine Ewigkeit gibt's einmal, daran d a r f man nicht zweifeln. Juden gibt's auch, daran k a n n man nicht zweifeln, warum soll's nicht auch einen Ewigen Juden geben?« (Zwei Juden für einen.)

Von Aristophanes kennen wir Wortungeheuer, deren Wirkung als groteske Komik bezeichnet werden darf. Nicht nur die griechische Sprache erlaubte solche Wortschlangen, auch das deutsche Idiom liebt sie. Nestroy erkannte, daß in dem maßlosen Gebrauch dieser Sprachmöglichkeit eine komische Wirkung zu erzielen war und so finden wir folgende Komposita: »Künstlerstolzbeleidigenderselbsteigenidealschöpfungsverschandelungszumutung« (Lady und Schneider), oder »Mammonspossesunegalitätsaplanierungsexperimente« (Frühere Verhältnisse). Solche Begriffsballungen entstanden bei Nestroy auch aus seiner Tendenz, mit möglichst wenig Worten möglichst viel auszusagen. Je knapper der Ausdruck wird, umso spannungsreicher ist das Feld der Worte, und es gehört zum Kennzeichen des echten Witzes, daß er kurz, gedrängt und schlagend ist. Zu diesem Kapitel gehört auch die sogenannte »Verdichtung«, d. h. die wiederholte Verwendung des gleichen Wortes in einem einzigen Satze. Wir führen hiezu das schon einmal verwendete Beispiel an: »Ja, es glaubt's kein Mensch, was der Mensch alles braucht, bis er halbwegs einem Menschen gleichsieht.« Wortspiele sind also bei Nestroy nie leer, sondern offenbaren immer einen tieferen Sinn. — Eine der »Verdichtung« verwandte Art von Wortspielen beruht darin, daß Nestroy ganze Wortfamilien durchprobiert: Im »Schützling« frägt Herr von Waldbrand den Gottlieb: »In solcher Verfassung muß ich Sie finden?« Worauf Gottlieb: »In der Verfassung eines Menschen, der einen Verfasser sucht, um ihn zu fassen für das Verfaßte.« —

Neben der Metapher und mit ihr in Verbindung haben wir schon einmal die Transposition als Mittel, komische Effekte zu erzielen, erwähnt. Sie dient aufs beste der Parodie, die ja zum Wesen nestroyscher Satire gehört. Da finden wir den Helden Schlicht, wie er seine Entsagung in eine burleske Bilderkomik kleidet; da steht Herb vor uns, dessen banal-tiefsinnige Ausdrucksweise sich wirkungsvoll abhebt von seiner ernsten Nachdenklichkeit; da tritt uns Titus Feuerfuchs in Gesellschaft entgegen, Nestroy sieht sich vor die Notwendigkeit gestellt, in Gegenwart von Menschen höheren Standes »das Feiertagsgewand der Sprache« (Rommel) anziehen zu müssen, und Edelschein klagt in überspannter Weise über den Undank der Welt: »Ich habe vom Felde des Undanks die Ernte mancher bitterer Erfahrung eingebracht.« Wir glauben für den Augenblick, es spräche jemand in ernstem Pathos zu uns, und im Handumdrehen ändert sich der Ton und geht in parodistischen Spott über. Nestroys perspektivisches Denken führte ihn auch dazu, Vorder- und Hintergrund der Seele gleichzeitig sichtbar werden zu lassen. So ließ er mechanistische Vorstellungsreihen der Alltagswelt unterbrechen durch Affekte, die stoßweise hervortraten. Zwei die Seele erfüllende Vorstellungsreihen treten in Widerstreit, wobei keine der anderen den Vorrang läßt. Kaum hat das Interesse des Alltags für kurze Zeit die Oberhand über den Menschen gewonnen, so melden sich schon wieder seine stark bedrän-

genden subjektiven Affekte — ganz im Sinne von Bergsons »Springteufel«, der, zwar unterdrückt, immer wieder an der Oberfläche erscheint. Mechanische Starre steht in komischem Mißverhältnis zu dem fließenden Leben.

Einen ähnlichen Effekt erzielte Nestroy, wenn er auf zwei getrennten Bühnen, wie z. B. »Zu ebener Erde und ersten Stock« zu gleicher Zeit die agierenden Personen sprechen läßt, wobei auf der einen Seite von der Liebe geredet wird und auf der anderen Seite eine Speisebestellung das Thema ist. Aus der Überschneidung beider Dialoge ergibt sich parodistischer Sinn für den Zuhörer. —

Wenn wir einmal tiefer in die Maschinerie von Nestroys Possenwelt eingedrungen sind, dann erscheint uns der Mensch darin wie eine Marionette, deren Schicksal von unsichtbaren Fäden — auch von denjenigen des Zufalls — bewegt wird. Trotz kluger Berechnungen wird sein Treiben durch eine höhere Gerechtigkeit illusorisch, durch eine über ihm stehende Macht, die sich dem Zuschauer in der populären Harlekinsmaske zeigt. Der Mensch versucht in dieser Welt des tollen Possentreibens in Würde und Pathos einherzuschreiten. Dies erregt unser Gelächter, weil wir sehen, wie sehr der Mensch von der Mechanik dieses lenkenden Fadens abhängig ist. Durch dieses heitere Spiel gewinnen wir Einblick in ein Dasein, das selbst Posse ist, jedoch eine Posse mit tieferer, zumeist erschreckender Bedeutung, da wir den Menschen im Widerstreit zwischen Schein und Sein erblicken und, solang er strebt und begehrt, in die Irre gehen sehen. Es ist die Leidenschaft des Satirikers, diese Nichtigkeit aufzudecken. Nestroy hat sich ihrer nicht geschämt und hat seine Geißel über die Menschen geschwungen. Trotz seinen Ausfällen, trotz seinem Hohn und Spott, von dem er in seinen Stücken ergiebig Gebrauch macht, scheiden wir von ihm heiter und vergnügt. Hier ist das Geheimnis seiner Kunst, daß er uns Wahrheiten lachend zu sagen vermochte. Lachend nehmen wir sie hin. Nestroy herrschte souverän über die heitere Kunst der Komik, die, laut Jean Paul, wenn auch nur gebrochen, teilnimmt am Welthumor. Nestroy war zwar ein Geist weiten Ausmaßes, zum romantischen Sternenüberschwung aber hat er es nur selten gebracht. Er war ein Kind des Diesseits, ein Kind der genügsamen Gegenwart, ein Kind der bunten Welt des Alltags. H i e r fand er sich ein, h i e r litt er und h i e r freute er sich. Die verklärende und befreiende Kraft war ihm der wache, kritische Geist, die kühne Phantasie und der Genius seiner komischen Muse.

XIII. Die Aufgabe seiner Bühnenkunst

Nestroy war in seinem bürgerlichen Leben eher ängstlich als kühn. Er wagte nicht gern eine offene Sprache. Wie hätte er es auch wagen können, da für einen freiheitsdurstigen Menschen zur Zeit des »Zopfensystems« wenig Raum blieb! Sein ungebundener Geist aber revoltierte gegen diese unliebsame Einengung. Irgendwie fühlte sich mit ihm jeder unsklavische Geist unterdrückt. Für diese angestauten Kräfte mußte ein Mittel der Befreiung gefunden werden. Das Theater gab Nestroy diese Möglichkeit. Abgesehen davon, daß Nestroy nicht geneigt, vielleicht auch nicht fähig gewesen wäre, alle seine Gedanken in streng logischer und methodisch einwandfreier Form vorzutragen (er gehörte nicht zum wissenschaftlich exakten Denkertypus), mußte seine bürgerliche Menschenfurcht einen Raum finden, wo sozusagen die Gesetze des Alltags aufgehoben schienen. Das war das Theater, die Bühne und in ihr die Masken, die er beliebig wechseln konnte. In Rollen sprach er daher zu den Zeitgenossen, und in seinen Rollen durfte er es wagen, offen und ehrlich zu sein, eine Möglichkeit, die ihm auf diese Weise vorhanden war. Was er im Alltag nicht zu sagen wagte, äußerte er in seinen sich selbst auf den Leib geschriebenen Rollen. Daher blieb zeitlebens die Bühne seine Leidenschaft. Die Maske schützte ihn und war gleichsam der Hinterhalt, aus dem er seine Zornesblitze und seine satirischen Geschosse in die Öffentlichkeit schleuderte. Die Bühne wurde ihm zum Raume, wo er Gerichtstag hielt über den Geist (und Ungeist) der Zeit. Das Publikum, das bis dahin nur zur Belustigung ins Theater gegangen war, und sich am harmlosen »Gspaß« erfreut und ergötzt hatte, sah sich hier gestellt, d. h. unmittelbarer und ernsthafter angesprochen. Es erkannte, daß da nicht mehr nur Komik der äußeren Vorgänge gespielt wurde, sondern daß durch die andeutungsreiche Wortzauberkunst Nestroys tiefer liegende Lebensbeziehungen kritisch beleuchtet wurden. »Die unerbittliche, alle Hüllen abstreifende, alles Verborgene durchleuchtende Energie seiner Seelenforschung wirkte auf die Zeitgenossen erschreckend, und es gehörte die ganze hinreißende Kraft seiner Witzkomik dazu, um die revoltierenden Unlustgefühle und Beängstigungen, welche die schneidende Schärfe seines Hohnes oft genug heraufbeschwor, niederzukämpfen und in befreiendes Lachen aufzulösen« (Rommel). So ist es nicht verwunderlich, daß Nestroy Gegner hatte, Gegner allerdings nicht so sehr seiner Kunst, sondern vielmehr seiner hin und wieder ans Zynische grenzenden Satire, von der jene offenbar sich getroffen fühlten. Illusionslos war Nestroys Verstand, unerbittlich sein Wille, alles Faule und Morsche, Erheuchelte und Trügerische der bürgerlichen Welt aufzuzeigen, verblüffend seine sprachreinigende Kraft, logisch klar aufgebaut seine

Sprache, knapp und präzis ihr Ausdruck: wir erkennen in diesen Qualitäten die Tugenden, die österreichisch und lateinisch sind. Österreichisch an Nestroy ist die große Illusionslosigkeit, lateinisch die Sauberkeit seines Denkens und die meisterliche Klarheit seines Ausdrucks, wienerisch schließlich die spielerische Anmut, der Charme, die Eleganz seiner geschliffenen und klangvollen Sprache.

XIV. Die Komponenten der künstlerischen Eigenart Nestroys

Die Sprache Nestroys hat eine Tendenz zu lateinischer Klarheit — nicht umsonst ist er der Gebildetste unter den ausgesprochenen Bühnenschriftstellern der Stadt Wien. Seine humanistische Erudition hat er im Schottengymnasium (jener Schule, aus der so viele große Männer des Habsburgerstaates hervorgegangen sind) erhalten, — seine heilige Nüchternheit ist sehr österreichisch und die unbeschwerte Eleganz seines Ausdrucks ist wienerischer Herkunft. Paßt der Charakter seiner Komik durchaus und ohne Rest in den Rahmen dieser drei Komponenten? Wir haben anfangs erwähnt, daß des Dichters Ahnen slawischer Abstammung sind und daß sein Vater eine Tochter der Kaiserstadt zur Frau genommen hat. In Nestroy kreist also auch tschechisches Blut. Es ist nicht ganz unbegründet, wenn wir uns diskussionshalber die Frage stellen, inwieweit das blutmäßige Erbe seiner Väter den Künstler Nestroy in seinem Schaffen beeinflußte. Schließlich ist der Mensch eine Ganzheit von Leib und Seele und die relative Souveränität des menschlichen Geistes über die Gesetze der organischen und anorganischen Natur schließt eine denkbare Beeinflussung von den Mächten des Triebs und des Blutes keineswegs aus. Wir wissen, wie assimilierend die Stadt Wien seit jeher gewesen ist, wie sie alle Kräfte, die von auswärts kamen, sei es vom Osten, Norden, Süden oder Westen, in sich aufgenommen, umgestaltet, zur Entfaltung gebracht (aber auch oft korrumpiert und verzehrt) hat. Doch wir können fesstellen, daß diese Kräfte auch ein neues Blut zuführten, welches sich dem Organismus dieser Stadt (wie nur noch Rom und Paris erfüllt von geheimnisvoller Kraft der Absorption) verband. Deshalb ist auch Wien so nuancenreich, so vielfältig. Man kann keine Definition des Begriffes »Wienerisch« geben.

XV. Jaroslav Haseks Komik

Die Lösung der aufgeworfenen Frage erleichtert uns das Romanwerk des Pragers Jaroslav Hasek*, dessen drei Bände umfassende »*Abenteuer des braven Soldaten Schwejk während des Weltkrieges*« berühmt geworden sind. Der Roman ist in die Weltliteratur eingegangen und gilt heute als der Ausdruck spezifisch tschechischer Weltschau und Komik. — Umreißen wir kurz die Grundtendenz des Werkes. Hasek übt vermittelst der Gestalt seines Helden schärfste, ja vernichtende Kritik, nicht nur am ehemaligen österreichisch-kaiserlichen Beamtenstaat, sondern auch mittelbar an der Armee der Tschechoslowakischen Republik des Regimes Masaryks, ja an der Republik selbst. Er läßt den braven Soldaten Schwejk auf seine besondere, allerdings erbärmliche Weise, den Krieg erleben. Der Roman beginnt mit der Erschießung des Erzherzogs Ferdinand und schildert die Rückwirkung dieses Attentats auf die Bevölkerung der Länder, die zur österreichisch-ungarischen Monarchie gehörten, aber kein tieferes Zusammengehörigkeitsgefühl mehr besaßen. Diese lose Bindung mußte daher mit dem Aufwand eines großen Beamtenapparates verstärkt werden. Zudem war der von Hasek als korrupt und morsch betrachtete Staat zur siegreichen Beendigung eines Weltkrieges unfähig. Aber gerade deswegen mußte von allen Behörden und von allen militärischen Instanzen der Schein des Ernstes und des guten Willens gewahrt werden. Jedermann gab vor, von hohem Verantwortungsgefühl erfüllt zu sein. Militär und Zivilbehörden überboten sich in dieser Hinsicht. Hier setzt nun Hasek ein. Ziel ist ihm, die Verlogenheit des Beamtenstaates zu enthüllen. Mittel hierzu ist ihm der unscheinbare Soldat Schwejk, dessen Schicksale zu nichts anderem dienen konnten als zur Aufdekkung der inneren moralischen Fäulnis der Donaumonarchie... (freilich nicht nur der Donaumonarchie). Der harmlose Schwejk wird, da das Land von Spionen wimmelt und Desertionen an der Tagesordnung sind, überall, wo er hinkommt, als Verdächtiger angeschaut, er, an den der Ruf des Vaterlandes zur Dienstleistung erging. Dem Befehle folgt er auf höchst komische Weise, indem er von einer alten Frau auf einem Wägelchen zur »Assentierung« gefahren wird, er, der scheinbar begeisterte, aber an Rheumatismus erkrankte Patriot. Dadurch ist die paradoxe Situation gegeben. Die Mißverständnisse aller zivilen und Militärbehörden schieben diesen »braven Soldaten« von Posten zu Posten, von Instanz zu Instanz. Ganz im Sinne dieses Beamtenapparates liegt es, ein erhaschtes Opfer möglichst lange zu behalten: das Gesetz der Trägheit beherrschte diese leergelaufene Maschine. Für Schwejk ist im höchsten Grade charakteristisch, daß er alle diese unberechtigten Beargwöhnungen und alle Zurücksetzungen alles

* Hasek, ausgesprochen wie Haschek.

anders als tragisch nimmt, daß er sich ob all dem Unrecht, das ihm im Namen des Paragraphen ziviler und militärischer Art widerfährt, nicht empört, sondern sich im Gegenteil dafür — wenigstens scheinbar — bedankt und so tut, als hätte er noch Respekt vor der fragwürdigen Autorität, und doch — ob aus ungewollter Dummheit oder überlegener Schlauheit (die sich dumm stellt) bleibt in einem für den Volkscharakter sehr typischen Dämmerlicht unentscheidbar — ihre Unzulänglichkeit, Niedertracht und Kraftlosigkeit enthüllt. Die »gescheite« Welt eines vorwiegend von Alpendeutschen, Sudetendeutschen, germanisierten Tschechen zusammen mit national-fanatischen Ungarn verwalteten Staates hat in sich einen abstrakten Homunkulus auferzogen und stellt ihn nun zum Maßstab bürgerlichen Denkens und Verhaltens hin. Diese von der Bürokratie sanktionierte menschliche Schablone paßt aber nicht für das »Naturphänomen« Schwejk, der gleichsam von außen her in das Räderwerk der Staatsmaschine hereinkommt und hier als eigentlicher Fremdkörper verwirrend wirkt. Ohne — oder mit? — Absicht wird er dabei Umstürzler, hinter seiner Maske der Harmlosigkeit steckt der Staatsfeind Nr. 1. Obwohl er der ewig Verstoßene ist und nirgends verwendet werden kann, lebt er vorzüglich auf Kosten des gigantischen Beamtenstaates, der ihn, da er nie aus ihm klug zu werden vermag, mit dem Kennwort dumm und tölpelhaft nennen zu können glaubte. Dabei wird es aber dem Leser immer klarer, daß die Idioten eigentlich diejenigen selber sind, die das Wort im Munde führen und es dem braven Soldaten anhängen. Schwejk ist nie verlegen, immer findet er ein Bonmot, das seine Richter überrascht und schlägt. Es ist nicht zu leugnen, daß der Satiriker Hasek ein beispielhafter Ironiker ist. Immer scheint es seinem Helden ernst zu sein und auch die Beamten zeigen überall blutigen Ernst, auch dort, wo sie den größten Unsinn begehen. Schwejks Haltung während der vielen Wechselfälle seines Schicksals ist infolge ihrer unverrückbaren Konsequenz in ihrer Art geradezu bewunderungswürdig. In jeder Situation bekundet er die gleiche Gutmütigkeit. Immer bleibt er menschenfreundlich und leutselig, immer weiß er sich auf irgendeine Weise zufrieden mit seiner Lage abzufinden — allerdings auch unbeschwert von allen konventionellen Ehrbegriffen. Unerschütterlich ist seine Gemütsruhe, immer gefaßt, macht er seine Vorgesetzten fassungslos. Er wird unschlagbar durch seine Passivität und Ruhe. Stets aber wirkt er komisch, wobei jedoch der Fluch der Lächerlichkeit auf die Menschen fällt, die es mit ihm zu tun haben.

Es stellt sich nun die Frage, ob wir einen gleichen oder ähnlichen Menschentypus auch bei Nestroy finden. Das scheint wenigstens in der gleichen Stilreinheit nicht der Fall zu sein. Seine gegen die Gesellschaft opponierenden Helden sind fast ohne Ausnahme aktiv, aggressiv, des öfteren gereizt und am allgemeinen Geschehen subjektiv und leidenschaftlich interessiert. Seine Helden wissen alle, daß sie Boden zu gewinnen haben und daß sie um jeden Preis das vorgesteckte Ziel erreichen müssen. Nichts davon bei dem braven Soldaten Schwejk. Er besitzt gar keinen Ehrgeiz und seine Beteiligung an dem, was vor sich geht, ist gekennzeichnet durch völlige Apathie, wenigstens äußerlich gesehen (denn es könnte sich auch um vollkommen getarnte und daher aalglatte Sabotage, um einen aller militärischen Disziplin und Gerichtsbarkeit schmunzelnd entgehenden, instinktiven Defaitismus handeln). Für Schwejk gelten ganz ein-

fach die Maßstäbe nicht, die für den normalen Bürger maßgebend und verpflichtend sind. Nestroys Menschen aber brauchen Freiheit. Sie fühlen, sie sind irgendwie eingeengt. Sie stehen in einer dramatischen Position, bei der man zu handeln hat. Schwejk benötigt diese Freiheit nicht. Er besitzt sie. Seine Bonhomie läßt ihn überall gut und angenehm leben. Er hat eigentlich nichts zu verlieren und auch sehr wenig zu gewinnen. Nestroys Menschen sind meistens voller Pläne, erdenken tausend Verstellungen und leben von tausend Fiktionen. Sie sind meistens von Leidenschaften ebenso bewegt, wie sie von schlauen Berechnungen, von verhüllenden und enthüllenden Wortspielereien übervoll sind. Alles Leben und Treiben, Denken und Handeln bewegt sich in der Welt Nestroys auf einem einzigen Plane, auf dem der Kultur, die von Nestroys sittlichem Gewissen beleuchtet wird. Jeder seiner Menschen ist irgendwie faßbar, seine Komik ist rational begreifbar. Zudem blitzt in den individuellen Aussprüchen, da sie im besten Sinne des Wortes witzig sind, viel Geist auf. Hasek erfreut uns nur durch seinen handfesten Mutterwitz, der aus einer primitiven Kulturstufe entstammt. Er steht dem Geschlecht des Hanswurst näher als dem Nestroys. Nestroys Witz leuchtet im Worte und am Worte auf, Haseks Komik bleibt weitgehend am Stofflichen bis zum Fäkalischen hängen. Seine Gestalt lebt von der Situationskomik, wenn überhaupt solche Unterteilung für Hasek gültig ist. Haseks Komik wird zudem von keinem sittlichen Gewissen getragen und begrenzt, vielmehr ist sie nihilistisch, indem sie alle Werte vernichtet. So weit hätte sich Nestroy nie vorgewagt, und — gesetzt diesen Fall — hätte seine Leidenschaft, mit welcher der vernichtende Witz gehandhabt wird, ihn gerechtfertigt. Der kalte Zyniker ist gefährlicher als der leidenschaftliche Satiriker.

Diese wenigen Vergleichspunkte dürften dafür sprechen, daß nicht so leicht eine tschechische Komponente in Nestroys Komik zu entdecken ist. Diese Tatsache aber erbringt jedenfalls den Beweis, wie vieldeutig Komik sein kann, und wirft das Problem auf, ob man nicht von einer national bedingten Komik und von einem national gefärbten Humor sprechen müßte, für welche die denkerisch und psychologisch konstruierten Begriffe der Komik und des Humors nicht unbedingte Geltung haben.

XVI. Nestroys Humor

Nestroy wußte viel um den Humor, diese hohe Weisheit des Herzens. Seine menschliche Güte befähigte ihn auch zu einer verklärenden Weltbetrachtung — das Kennzeichen jeden wahren Humors. Sein Bemühen, Licht und Helligkeit in das wirre Treiben der Menschenwelt zu bringen, zieht wie ein leuchtendes Band durch die bunte, vielgestaltige Welt seiner Werke. Dies ehrliche Bemühen ist immer heiter und beschwingt. Die operettenhafte, tänzerische Leichtigkeit seiner Stücke ist ein Beweis seiner künstlerischen Schöpferkraft. Sein Genius vermochte sich immer wieder aus den Tiefen der pessimistischen Weltbetrachtung zur heitern Höhe des abgeklärten Humors aufzuschwingen. Die tausend Einzelstrahlen seiner Komik sind gebrochenes Licht des hohen, lichten Welthumors. Sie alle trugen viel zur Heiterkeit bei, denn alle waren sie von diesem Licht ausgegangen und zielten wieder zu dieser einen Sonne hin, zum hohen, verklärenden Gestirn des Welthumors: »Der Ernst hat eine feierliche, eine schauerliche, überhaupt viele ernsthafte Seiten, aber ein elektrisches Flekkerl hat er doch immer, und da fahren bei der gehörigen Reibung die Funken der Heiterkeit heraus« (Nestroy). Nicht nur einen Richard Wagner und einen Fr. Hebbel konnte Nestroy parodistisch behandeln, sondern auch an den Versen Georges, die nach Th. Haeckers Urteil humorlos komisch sind, hätte er Anlaß zu seiner Satire gehabt. Das ist durchaus keine unbestimmte Behauptung, sondern, soweit wir den Wiener kennen, dürften wir mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß ihn der Priester George in dem von ihm selbst geschaffenen und sanktionierten Heiligtum der Dichtung geradezu herausgefordert hätte. (Tatsächlich hat Karl Kraus, ein ins Gigantische gewachsener zweiter Nestroy, nichts für Stefan George übrig gehabt, obwohl er mit dessen Auffassung von der Bedeutung der Sprachreinheit für die kulturelle Existenz eines Volkes durchaus übereinstimmt.) —

Wie Sokrates, den Th. Haecker den »heitern Überwinder des Tragischen ... infolge seines Durchbruchs des Humors, wenn auch in der Rüstung der Ironie ...« nennt, seinen Zeitgenossen als Zerstörer ihrer Wertewelt erschienen ist, in Tat und Wahrheit auch destruktiv auf gewisse traditionelle Anschauungen gewirkt hat, letztlich sich in allen seinen kritischen Äußerungen von einem positiven sittlichen Bewußtsein tragen ließ und, richtig verstanden, seine Mitbürger zu einer Revidierung und Vertiefung des ethisch-religiösen Gewissens aufrief, — wobei er aus der Unmöglichkeit heraus, ihnen seine höheren Erkenntnisse plausibel zu machen, wie es ihn sein Daimonion lehrte, das Mittel der Ironie anwandte —, so hat auch der »Aristophanes der deutschen Zunge« (Forst

de Battaglia) oberflächlich gesehen auf seine Zeit einen demoralisierenden Einfluß ausgeübt; tiefer betrachtet aber wirkte er nur dort auflösend, wo schon Ansätze zum eigentlichen Zerfall vorhanden waren. Nestroy hat das Morsche und Faule durchschaut, das, in einer mechanisierten und entstellten Sprache sich ausdrückend, die Gesellschaft beherrschte. Was am schwankenden Gebäude seiner Zeit nicht niet- und nagelfest war — manche schönen Gemälde in seinen Sälen mit Goldumrahmung hingen schief und mancher äußere Putz bröckelte ab, wenn man die Wände abklopfte —, blies Nestroys Gedankensturm herunter und wurde zum Opfer seiner satirischen Blitze. Wir würden dabei Nestroy Unrecht tun, wenn wir ihn deshalb schlechthin als Zerstörer betrachten wollten. Der Wiener Satiriker war und blieb immer Humanist, dem die Zucht der Gedanken und Worte oberstes Gesetz sein mußte. Nie wurde seine Satire unsauber, nie wurden seine komischen Einfälle schmutzig und nie können wir das Gift teuflischer Bosheit feststellen, jene zerstörerische Lauge abgründiger Verzweiflung. In allen seinen unerbittlichen Seitenhieben und seiner expressionistischen Darstellungskunst blieb Nestroy der Sinn für Maß und Wert und Mitte unangefochten. Beaudelaire und Bergson haben beide recht, wenn sie hinter dem Lachen den Teufel vermuten. Das Lachen als Laut-Werdung der Komik kann in der Tat auch abgründig und dem Bösen überantwortet sein.

Wir kennen das gräßliche Lachen der Verdammten — wir denken dabei an die nackten grinsenden Gestalten an verschiedenen gotischen Kirchenportalen —, wir kennen auch das Lachen des Wahnsinnigen, wir kennen das Lachen des frevelhaft hochmütigen Menschen; auch die von Jean Paul dargestellte Persiflage, das vernichtende Streiflicht, führt zu einem Lachen, das in der Verzweiflung, im Inhumanen, im Maßlosen, schließlich in der Verneinung jeden Wertes, aller gesunden Grenzen, kurz gefaßt im Nichts des »humorlosen Teufels« endet. Dieses nihilistische Lachen, wie es Beaudelaire meint, wenn er sagt »Le savant ne rit qu'en tremblant«, stammt aus dem unterirdischen Reich der Dämonen. In seiner Tonart hallt der Ursprung wider. Ob ein Gelächter schallend ist, ob sich ein Kichern vernehmen läßt, ob es spitz oder dumpf, ob es klar und hell erklingt oder ob verschlagen und unheimlich, hat Bedeutung. Ein Lachen, das nicht auf Humor zurück zu führen ist, dient dem Guten nicht. Komik soll, wie es Bergson verlangt, eine soziologische Funktion, nämlich die Aufgabe der Korrektur, ausüben. Nur das Fehlerhafte soll belacht werden, jenes nämlich, das den natürlichen Ablauf der Lebenstätigkeit hemmt und hindert. Alles, was erstarrt ist, was den Eindruck des Mechanisch-Wiederholbaren erweckt, wirkt auf uns, die wir am schöpferischen Akt des fließenden Lebens teilnehmen, komisch, also lächerlich. Bergson vermittelte uns durch seine nicht unbestrittene Theorie des Komischen Einsichten, die über die einfache Themastellung hinausreichen und uns neue Aspekte für unser praktisch-sittliches Leben bieten können.

Nestroy, der die Abgründe der menschlichen Seele durchschaute, dem ein seichter Optimismus ein Schrecken war, Nestroy, dem auch selbst das Problematische seiner Existenz nicht verborgen blieb und der es auch an seinen Zeitgenossen entdeckte, besaß eine natürliche Demut — ganz im Sinne Th. Haekkers, der diese Tugend an Sokrates wahrnahm —, die ihm gebot, mit den uns angemessenen Gütern des Lebens zufrieden zu sein. Dieses Evangelium der Be-

scheidenheit verkündete er durch sein Werk den Mitmenschen. Dabei mußte er vorerst auch, ganz der Dramaturgie seiner Possen gemäß, das Fehlerhafte, das Törichte, das Maßlose und Übertriebene ihrer Anschauungen bloßlegen und mit Worten und Taten vermittelst seiner Bühnenhelden zur Anschauung bringen. Er hatte also kritisch negativ vorzugehen. Gegen Ende jeder Posse aber, nach Abstreifung mancher täuschender Hüllen und ganz nach dem Motiv des Stückes »Der Traum von Schale und Kern« führte er uns jeweils hin zu seiner positiven — und sehr österreichischen Lehre (Grillparzer war der gleichen Ansicht, ebenso Raimund und Stifter) —, daß nur im weisen Maßhalten, in der Demut das Glück der Erdenkinder beruhe. Dies macht Nestroy mit seiner unerschöpflichen komischen Darstellungskunst klar. Und wenn nach Th. Haecker in der maßvollen Menschlichkeit, in der natürlichen Tugend der Demut der Humor besteht, dann — aber auch nur dann! — dürfen wir Nestroy mit gutem Gewissen nicht nur zu den größten Satirikern, sondern auch zu den bedeutendsten Humoristen der Weltliteratur zählen. —

XVII. Jean Pauls Witz und Nestroy

Jean Paul behauptet vom Witz, daß er als Synthese entlegener Begriffe zu neuer Erhellung des Seins führe. Kühn wie Jean Paul als konstruktiver Denker ist, glaubt er vermittelst des Witzes sogar bis zum höchsten Sein vordringen zu können. Unbestritten ist die Tatsache, daß der Witz aus dem Bereiche des tätigen Lebens emporsteigt und Kampfcharakter besitzt. Als eine dialektische Spiegelung des Menschen in Zeit und Gesellschaft erscheint er uns bei Nestroy. Wie Jean Paul den Witz »Ähnlichkeiten zwischen Körper- und Geisterwelt« finden läßt — welches nach ihm »Ähnlichkeiten inkommensurabler Größen« sind —, so schweift Nestroys Phantasie dahin und dorthin und sucht für sein »Herzenskind« auf dem weiten Feld der begrifflichen Welt einen Partner und findet ihn überraschenderweise dort, wo wir ihn nie vermutet hätten. Dies zusammengekoppelte Begriffspaar nimmt sich jeweils eigenartig aus. So fällt es Nestroy einmal ein, die Liebe zu ihrer näheren Bestimmung in den Bereich der Dichtung zu versetzen, und er fragt das Publikum, unter welche Gattung sie gehöre, worauf ihm die Antwort erteilt wird: »Sie ist eine dramatische Idylle in einem Aufzuge.« — Nestroys Witz ist immer schlagkräftig und operiert mit scharfer Logik. Er verfügt über Phantasie (mit einer gewissen Tendenz zur Tiefe), und über Scharfsinn, also Eigenschaften, die zu einem guten Witze notwendig sind; deshalb ist Nestroys Witz allgemein verständlich. Er geht über den speziellen Kulturbereich der Stadt Wien hinaus und ist aktuell für alle Zeiten und Zonen. Immer wird er dort von Wirkung sein, wo sich eine feste Kulturgemeinschaft gebildet hat. (Alle in den letzten Jahren stattgefundenen Aufführungen in Bern, Basel und Zürich wurden vom Publikum lebhaft applaudiert — Beweis genug, wie seine Stücke noch zu unseren Tagen zeitaktuell sind.)

XVIII. Nestroys Kunst der Antithese

Kein anderer Bühnenschriftsteller hat so intensiv wie Nestroy das Mittel der Antithese verwendet. Nestroys Witz war darauf angelegt, einem erhabenen Begriff — so Ehre, Liebe usf. — die konträre Wirklichkeit entgegen zu stellen. Daher beginnt Nestroy meistens scheinbar mit geschwellter Brust und pathetischer Geste, um dann sofort abzubrechen und mit Worten der Bescheidung das Ganze zu schließen. Er läßt hiebei gleichsam einen feurig roten, von allen Menschen bestaunten Ballon emporsteigen, der aber bald jämmerlich zerplatzt. Was übrig bleibt, ist ein Häuflein Resignation.

Welchen Menschen hat nicht einmal das golden strahlende Wort »Heirat« fasziniert? Auch Nestroy mußte schon früh diesen idealen Begriff in die Wirklichkeit des Lebens umsetzen. Was er dabei erlebt hat, hören wir in »Färber und sein Zwillingsbruder«: »Ja, beim Heiraten muß man nit voreilig sein. Das is ein Schritt, der Überlegung braucht. So mancher tummelt sich beim Unterschreiben des Eh'kontraktes und glaubt, jetzt wird er Mitglied des seligsten Vereins, und derweil schreibt man sich in die wechselseitige Lebensverbitterungsanstalt ein.« Nestroy fand, daß man zu große Ansprüche ans Leben stellt und daß nur wenige Wünsche erfüllt werden. Vor dieser dauernden Enttäuschung wollte er die Mitwelt bewahren, indem er in seinen Stücken schonungslos den Schein von der Wirklichkeit des Lebens abhob. Immer wieder hören wir ihn sein Losungswort »Bescheidenheit« ausrufen, und wir können es ihm nicht übel nehmen, wenn seine Mahnungen zu heftigster Satire gegen den ewigen und unverbesserlichen Unverstand der Menschen werden. Nestroy war der Sohn einer Kulturperiode, wo man gerne pathetisch einherstolzierte. Die Barockzeit liebte erhabene Begriffe und Stimmungen. Er erkannte, daß sie für die gewandelten Zeitverhältnisse nicht mehr paßten, daß dem großen Worte keine lebenspendende Bedeutung mehr zukam und daß der äußern Schale kein bewährter Kern mehr entsprach. Weit davon entfernt, gar alles dem Nichts zu überantworten, sah er es für seine Aufgabe an, das Unechte, das sich überall breit machte, zu parodieren und eine Weltanschauung zu verkünden, die sich ebensosehr von der der Aristokratie wie des aufstrebenden Proletariats abhob. Er forderte den einfachen und geraden Bürger, der sich mit seinem kleinen »bissel« Lebensfreude bescheidet. Von der hohen, prächtig ausladenden Ballustrade eines Barockpalastes trieb er seine Mitmenschen die Treppe hinunter und zwang sie, in das bescheidene Einfamilienhäuschen der modernen, fortgeschrittenen Zeit einzutreten. Aus den Höhen einer lebensfern gewordenen Geistigkeit zog er seine Gesellschaft hinunter auf

das Parterre der Wirklichkeit. Auf einen pathetischen Aufgesang ließ er ohne Zögern einen nüchternen Abgesang folgen.

Der lachende Philosoph in Karl Julius Webers »Demokritos« sagt: »Eine Satire enthält leider in der Regel mehr Wahrheit als eine Lobrede, und in diesem Sinne ist das Bild der Weisheit stets eine Satire auf die Menschheit.« Eine solche, ehrlich gemeinte Weisheit besaß Nestroy. Er war kein Schmeichler und tadelte — eben aus richtiger Menschenkenntnis — zu viel als zu wenig. Lobhudelei, wie seine Vorgänger es auf der Bühne übten, kannte er nicht. Sein Wille zu Wahrheit bekannte sich zum Satze: Lieber einen ehrlichen Feind als einen falschen Freund. — Nestroy wollte Richtigstellung der Verhältnisse. Er ordnete jedem Menschen nach dem Maße der Gerechtigkeit seine bescheidene Stelle im Gesamtgefüge der Gesellschaft zu. Sie hemmte freiheitliches Bestreben, und dies ist einer der Gründe, weshalb nicht selten der Tonfall der Bitterkeit überwiegt. Freiheit wollte Nestroy nämlich für seine Person, und Sonne für den Kreis seines eigenen Daseins. Daß ihm auch diese Güter des öftern vorenthalten wurden, gab ihm Anlaß, sich auf der Bühne zu rächen und bitter erlebte Erfahrungen durch das Mittel seiner Komik und seines Witzes in den Zuschauerraum hinein zu tragen. Nestroy übte mit seiner parodistischen Satire die Funktion des Moralisten aus, und er wurde zum Sprecher des neu erwachten sittlichen Gewissens seiner Zeit. Auch Gewissen ist eine Form von Liebe. Destruktiv blieb Nestroy nur gegen das Morsche, gegen das Blendwerk der Lüge.

XIX. Der Satiriker Nestroy und die Ehrfurcht

Wenn wir uns schließlich die Frage zu stellen wagen, inwiefern Nestroy zu den Humoristen gezählt werden könne, da heißt es zugleich, uns Rechenschaft zu geben über den letztgültigen Wert seines satirischen Lebenswerkes. Th. Haecker nämlich läßt diese scharfe Waffe des kritischen Geistes nur gelten, wenn sie mit Liebe und Ehrfurcht geübt werde. Deshalb verlangt er von jedem Satiriker, daß er Christ sei, eine Forderung, die zu erfüllen er sich selbst zur Aufgabe machte. Von Voltaire hingegen wissen wir, wie destruktiv sein Witz war und wie er seine Kritik mit einem kalten Herzen übte. Ihm fehlte der letzte, der tiefe Ernst, der für einen echten Satiriker, der zugleich die Gabe des Humors besitzt, unentbehrlich ist. Köpfe wie Voltaire sind daher eher als Witzlinge zu bezeichnen. Der lachende Philosoph, der neuzeitliche »Demokritos«, sieht in dem Engländer Sterne und in dem Deutschen Jean Paul wahre Humoristen. Ihr Lachen erregt »sympathische Teilnahme und grenzt an das Rührende, das sonst dem Lächerlichen fremd ist, und sänftigt und wärmt...« Angesichts der unendlichen Idee erscheint dem Humoristen Jean Paul das Kleine groß und das Große klein, denn, wie er sich ausdrückt, werde vor ihr alles Endliche gleich, so wie die Umrisse der Landschaft im dämmrigen Mondlicht verschwimmen. Aus dieser Totalität, dem ersten Bestandteil des Humors, geht die humoristische Milde und Duldung hervor gegen das Einzelne, das sich in der Masse verliert und weniger bedeutet, auch den Humoristen vom Spötter unterscheidet. Aus der Höhe einer überirdischen Welt sieht er auf die Irdische hinunter mit jenem Lächeln, worin Schmerz und Größe verwebt ist. Mit ähnlichen Argumenten arbeitet auch Th. Haecker, der von dem Humoristen eine totale Weltanschauung fordert. Nur aus einem letzten Verstehen der menschlichen Unzulänglichkeiten heraus kommt für den Philosophen und Christen der Satiriker zu einer Bejahung der Welt, einer Bejahung, die den Humoristen zeichnet. — Auch wird vom Humoristen ein gewisses Maß von Menschenliebe verlangt, der unsere Natur als eine Mischung von guten und schlechten Eigenschaften ansieht und die Verkehrtheit der Menschen mehr von falschem Urteil als von Herzenshärte und Bosheit ableitet. Mit Recht sagt daher unser »Demokritos«: »Der Humorist hat vom Leben gelernt, das Leben zu ertragen, und so verurteilt er den Verkehrten nicht — er erwartet nur wenig — kennt seine eigenen Schwächen, ja mischt sich selbst unter die Toren, nil humani a se alienum putans, und unterscheidet sich dadurch vom bloßen Komiker.« Und er kommt zur Ansicht, daß zu einem wahren Humoristen drei Dinge wichtig sind, nämlich Witz, Laune und Gemütlichkeit. Und mit Hippel, einem deutschen Humoristen, ruft er aus: »Humor ist der Regenbogen,

Tränen und Lachen des Himmels, Zitronensaft mit Zucker!« Der Humorist ist für ihn ein Wesen, das weder ganz dem Himmel gehört noch sich der Erde verkauft hat, das aber von der Seligkeit des einen und von der Trauer der anderen gekostet.

Wie steht es nun mit Nestroy? Fügt er sich in den Rahmen dieser uns überlieferten Anschauungen von Humor? Hatte er seinen eigenen, der nur ihm persönlich zukam? — Auch ihm war nichts Menschliches unbekannt, auch er kannte das Zwielicht, in dem die menschliche Natur lebt, auch er wußte um das Widerspiel von Gut und Böse. Der wahre Humorist scheut sich nie, die Wahrheit immer und überall frei und offen auszusprechen. Und er tut dies auf seine Weise, die nur ihm zukommt, die ihm persönlich eigen ist. Nestroy besaß seine eigene Sprache: seine unübertreffliche Komik und seinen treffenden Witz. Seine Natur aber war stets ausgleichend, die Dämonen der Bosheit verbannte er — obwohl sie ihn manchmal be- und versuchten — aus seiner Kunst. Könnte man daher diese schlichte Rückbesinnung auf das einfache Humane nicht als ein Kennzeichen des Humors bewerten? Da hilft uns einmal unser »Demokritos«, wenn er sagt: »Echter Humor erhebt sich nie in beleidigendem Stolz und gebraucht nie seine Kraft gegen Wehrlose...« Hatte Nestroy seine Kunst nicht eingesetzt für den Kampf gegen die scheinbar Mächtigen der Erde? Läßt er sie nicht von ihrer unverdienten Höhe in die Tiefe stürzen und den Nothaften einen gerechten Aufstieg erleben? Zudem darf gesagt werden, daß Humor nicht nur mit dem Gemüthaften gleichgesetzt werden kann, daß zu ihm ebensosehr Geist, Witz und Laune gehört — wie wir es bei Nestroy in Fülle vorfanden; vielmehr ist der Humor Untergrund gesunder Menschlichkeit schlechthin, ein Wissen um Maß und Mitte, wie es bei Nestroy nicht fehlte. Eine letzthin gläubige Weltbetrachtung schimmert bei dem Satiriker trotz aller seiner Kritik durch, auch wenn sie erdgebunden ist und ihre Direktiven nicht gerne vom Himmel her bezieht. In welchem höheren Auftrag hätte er anders seinen öfters beißenden Hohn über die Zuschauermassen ausgießen können, als im Namen eines wachen Gewissens, eines sittlichen Bewußtseins, das sich in Nestroys Tagen neu zu bilden begann und als dessen Träger und Sprachrohr das Publikum seinen gefeierten und beliebten, aber auch heimlichst gefürchteten und gehaßten Schauspieler und Dichter dunkel empfand. —

Kanisiusdruckerei, Fribourg